# Gläser der Empire- und Biedermeierzeit

von

Gustav E. Pazaurek





# MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

BAND XIII/XV

GUSTAV E. PAZAUREK:

# GLÄSER DER EMPIRE- UND BIEDERMEIERZEIT

# MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

XIII/XV.

GUSTAV E. PAZAUREK:

# GLÄSER DER EMPIRE- UND BIEDERMEIERZEIT



VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

# GLÄSER DER EMPIRE- UND BIEDERMEIERZEIT

VON

GUSTAV E. PAZAUREK

MIT 6 FARBENTAFELN UND 332 TEXTABBILDUNGEN




1923
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Den Druck dieses Werkes besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig

OTTO VON FALKE

MIT FREUNDSCHAFTLICHEM GRUSS

ZUGEEIGNET

# Inhaltsverzeichnis

Seite

## I. Allgemeiner Teil



## II. Die einzelnen Gruppen der Gläser

# VORWORT

Dieses Buch verfolgt nicht die Absicht, die Gläser der Empire- und Biedermeierzeit auf Kosten ihrer künstlerisch wichtigeren Vorgänger zu bevorzugen oder gar der modernen Produktion, die sie derzeit als Vorbilder ohnehin stark ausnützt, ja in den letzten Jahrzehnten nur zu geschickt nachzuahmen und zu fälschen wußte, einseitig als die besten Muster zu empfehlen. Es soll vielmehr die gerade auf diesem Gebiete sehr zerstreute und nichts weniger als einwandfreie Literatur[1]) nach Tunlichkeit zusammengefaßt, von anscheinend unausrottbaren Irrtümern, die einer vom andern übernimmt, möglichst gereinigt und zugleich bereichert werden, damit ein tunlichst objektives Gesamtbild entstehe, das den unleugbar großen Vorzügen der Hohlgläser der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Gerechtigkeit widerfahren läßt, ohne ihre Fehler zu verschweigen.

Früher war man in der Beurteilung der staunenswert vielseitigen und in hohem Grade originellen Biedermeierzeit-Erzeugnisse entschieden ungerecht. Die Worte Jakob von Falkes über die „im Geschmack verderbte Zeit, deren künstlerische Leistungsfähigkeit in der ganzen Industrie sehr gering war" (1873), oder (1888) diese Zeit habe „keinen Geschmack", bewege „sich ohne Originalität nur in den traditionellen Stilen der Vergangenheit;" „jedes eigentliche Stilgefühl war ausgestorben," „die Glasarbeiten lassen den entschiedensten Verfall erkennen" und seien nur von „ordinärer Bedeutung", — so scharfe und schiefe Verdammungsurteile konnten nicht lange Dogma bleiben. Und bezeichnender Weise setzte gerade von Wien, wo diese harten Worte gefallen waren, wie auch von Prag aus, zunächst in Sammlerkreisen, die sich damit in Gegensatz zu der damals noch herrschenden Museumsauffassung stellten, eine Gegenbewegung ein, die allmählich Oberwasser gewann und heute längst zu einer Überschätzung der ganzen Biedermeierei gelangt ist, die wiederum eine Einschränkung und Berichtigung durch Fachleute herausfordert. Wenn schon vor dem Kriege für ein besseres Kothgasserglas oder auch für einen guten Lithyalinbecher — von Mildnergläsern gar nicht zu reden — auf dem Kunstmarkte Preise gezahlt wurden, die man früher nicht entfernt für ein Schwanhardt- oder Schaperglas zu fordern wagte, so sind das ungesunde Verhältnisse, die eine Korrektur wünschenswert machen. Dieses Buch soll nicht dazu beitragen, die alten Empire- und Biedermeiergläser zu noch gesuchteren Spekulationsobjekten

---

[1]) Paul Alois Klar: Industrie Böhmens, im Jahrbuch „Libussa" (Prag) 1843, S. 355 ff. und 1844, S. 391 ff. — Pazaurek: Unser Glas und Porzellan in der Biedermeierzeit („Bohemia", Prag, 1. Januar 1902). — Alfred Walcher von Molthein: Nordböhmische Überfanggläser der Biedermeierzeit (Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1911, S. 1 ff.). — Eduard Leisching: Kothgassner und Haberl (Kunst und Kunsthandwerk, 1916, S. 235 ff.). — Chytil und Jiřík: Katalog der Ausstellung von Keramischen und Glasarbeiten böhmischen Ursprungs 1780—1840 (Prag 1908). — Julius Leisching: Österreichische Gläser der Biedermeierzeit (Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn. 1914 No. 8). — Eduard Leisching: Über österreichische Glasfabrikation vor 100 Jahren (Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1915, S. 19 ff.). — F. X. Jiřík: Ausstellung von farbigen böhmischen Gläsern der Empire- und Biedermeierzeit, Prag 1915). — K. Karafiat: Über Glas im allgemeinen und von der Glasindustrie in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Böhmen im besonderen (Tätigkeitsbericht der Museumsgesellschaft in Teplitz-Schönau; 1916, S. 55 ff.). Und besser als diese Vorgänger: Katalog des Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien, Ausstellung von Gläsern des Klassizismus, der Empire- und Biedermeierzeit, Oktober-November 1922 (von Hofrat Dr. H. von Trenkwald); Wien, A. Schroll & Co. 1922). — Andere Schriften die nur gelegentlich Material enthalten, besonders Ausstellungs- und Auktionskataloge, werden an den betreffenden Stellen herangezogen werden.

zu machen. Man möge bei aller Wertschätzung der Leistungen der vormärzlichen Zeit nie aus dem Auge verlieren, daß auch in der Glasveredlung Perioden vorausgegangen sind, deren beste Schöpfungen einen ungleich höheren Rang behaupten dürfen.

Diese Arbeit wäre trotz des jahrzehntelangen Materialsammelns wenigstens in dieser Form nicht möglich gewesen, wenn ich nicht fast überall, wo ich anklopfte, die freundlichste Förderung gefunden hätte, sowohl was die erbetenen Auskünfte, als auch was die Beschaffung des Abbildungsmaterials anlangt. Allen Fachgenossen und allen Gläserfreunden, die mich liebenswürdigst in einer der beiden Richtungen unterstützten, danke ich hierfür herzlichst, für erbetene Auskünfte hauptsächlich den Kollegen Berling-Dresden, Karl R. Fischer-Gablonz, Hannover-Kopenhagen, Purgold-Gotha, Ostermayer-Dessau, Rott-Karlsruhe, Seydel-Hirschberg und v. Trenkwald-Wien, ferner den Herren Dr. Butte-Dresden, A. Dasch-Teplitz, Dr. Freih. v. Haymerle-Wien, K. Hikisch-Neuwelt, Finanzrat F. Nemetschke-Karlsbad und seinen dortigen Mitarbeitern, F. F. Palme-Steinschönau, Geh. Rat Partsch-Breslau, Oberstudienrat E. Sigismund-Oschatz, Reg.-Rat Dr. K. Siegl-Eger, ebenso einzelnen Pfarrern, die sich gütigst der Durchsicht ihrer Kirchenbücher unterzogen und an den betreffenden Stellen genannt werden, der Firma Reinhold Palme Söhne-Haida, die mir ihre alten Geschäftsbücher zum Studium zur Verfügung stellte, und nicht in letzter Reihe Sr. Hoheit dem Prinzen Albert von Anhalt, der das Bimann-Porträt entdeckte und für mich photographieren ließ. — Mit Photographien wurde ich sonst gütigst unterstützt von den Kollegen Andrup-Amsterdam, Braun-Troppau, Czanyi-Budapest, Falke-Berlin, Graul-Leipzig, Helm-München, Harlas-Prag, Hudig-Amsterdam, Josephi-Schwerin, Küthmann-Hannover, Lossnitzer-Coburg, Maßner-Breslau, Sauerlandt-Hamburg, M. Savreux-Sèvres, Seidel-Berlin, R. Schmidt-Frankfurt, Stelzer-Wien und Volbehr-Magdeburg, wie auch von den Museen in Dresden (Körnermuseum), Halle und Oldenburg und den Fachschuldirektoren Strehblow in Haida, Becker in Steinschönau und Mauder in Zwiesel; auch die Sammler schöner Gläser stellten mir die erbetenen Grundlagen für die Abbildungen in zuvorkommendster Weise zur Verfügung, wie F. Becher in Karlsbad, Fr. Lisbeth Bloch-Brünn, Präsident Leon Bondy-Prag, E. Conrath-Reichenberg, A. Dasch-Teplitz, Dr. A. Figdor-Wien, Dir. Hermannsdörfer-Mannheim, Herm. Holzner-Karlsbad, W. Jilek-Steinschönau, Dr. F. Katz-Reichenberg, Carl Mayer-Wien, Kommerz.-Rat J. Mühsam-Berlin, Leo Moser-Karlsbad, Frl. Olga Münz-Wien, Oberdirektor A. Ružička-Prag, der sogar die Klischees für zwei Farbentafeln machen ließ, Dr. B. Ružička-Budweis, W. Riedel-Reichenberg, Prof. Sallač-Prag, Gustav Schmidt-Reichenberg, Dr. Schülein-München, G. W. Schulz-Leipzig, H. Waldeck-Mannheim, H. Waldes-Prag, sowie die Stadtgemeinde Karlsbad und die Josephinenhütte in Schreiberhau; auch Hofrat Ritter vom Österreichischen Museum in Wien stellte erbetene Klischees gütigst zur Verfügung. Allen sei mir gestattet wärmstens für ihre Mithilfe zu danken, daß trotz der Ungunst der Zeit dieses Buch, dem ich in den letzten zwei Jahren die meisten Sonntage und Abendstunden sowie die beiden letzten Sommerurlaube widmete, in der vorliegenden Form zustande kam. Eine Reihe von Druckstöcken hat der Verlag vom Wiener Verlag Anton Schroll & Co. aus dem Katalog der Wiener Museumsausstellung (dem er unsere Farbentafel V geliehen hatte) übernommen.

Stuttgart, Pfingsten 1923. Pazaurek.

# Allgemeines.

Der Biedermeiergeschmack ist die bürgerliche Fortsetzung des Empirestils, kein selbständiger Zeitstil. Mögen auch die romantischen Elemente, in erster Reihe die unverstandene und naiv verwendete Gotik, in der Zeit zwischen den napoleonischen Kriegen und dem Revolutionsjahr 1848 dem immer noch weiter sich behauptenden Klassizismus stärker beigemischt sein, vorbereitet war dieser Zug bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert, nicht nur in der Dichtung, auch in der Architektur und im Kunstgewerbe. Auch der orientalische Einschlag ist nichts Neues, wenn auch an Stelle Ägyptens wieder wie früher mehr China, Persien und auch ein wenig Indien mitklingen.

Gegenüber der formalen Romantik, der Keimzelle der noch unbestimmten „altdeutschen" Richtung, die erst in den siebziger Jahren zur konsequenteren Wiederbelebung der deutschen Renaissance führt, hat das inhaltlich „romantische" Element einen schweren Stand. Es bildet — man erinnere sich nur des Bauernfeld-Lustspieles „Bürgerlich und Romantisch" (Uraufführung im Wiener Burgtheater am 7. September 1835) — den Gegenpol zum bürgerlich Philiströsen, das sich vielleicht zu keiner Zeit so breitspurig ausgelebt hat, wie in den Tagen der Metternichschen Reaktion, die auch in Harmlosigkeiten etwas Staatsgefährliches wittern zu sollen glaubte und dem staunenswert geduldigen „Untertan" am liebsten alles Denken polizeilich verboten hätte[1]). Waren somit auch der künstlerischen Phantasie und Gestaltungskraft manche harten Fesseln auferlegt, so wurde doch anderseits sehr viel geistige Energie, die sich politisch nicht betätigen durfte, für das praktische Erwerbsleben frei, und die Völker arbeiteten mit rastlosem Fleiß, um den industriellen Engländern, den einzigen Kriegsgewinnlern nach dem allgemeinen europäischen Zusammenbruch der Napoleon-Ära, wenigstens einigermaßen nachkommen zu können. Erfindungen von weitestgehender Bedeutung und Entwicklungsfähigkeit folgten einander, wie nie zuvor, fast Schlag auf Schlag, und wenn auch überall der technische Fortschritt im Vordergrunde stand, kam dieser doch vielfach mittelbar auch der Kunstindustrie und dem Kunstgewerbe zu statten. Darin lag die eigentliche geistige Bedeutung der Zeit, der wahre Hochflug ihrer Gedanken, also in gewissem Sinne auch eine Romantik, die über das Spießbürgerliche, Kleinliche, Geängstigte schließlich triumphierte.

Die Lebensäußerungen des Alltags ließen noch wenig davon merken. Die emsige Arbeit — allerdings noch in keinem fieberhaften Tempo — und die Sparsamkeit, zu der uns die langwierigen, fast über den ganzen Kontinent ausgedehnten „Freiheitskriege" zwangen, erzeugten eine Gesamtstimmung kleinlicher Nüchternheit, die das praktisch Konstruktive unter Hintansetzung phantasievoller Ausgestaltung stark unterstreicht, zugleich aber auch die Vorzüge des Materials entsprechend zur Geltung zu bringen bemüht war. —

---

[1]) Vgl. die Einleitung in G. E. Pazaurek, Biedermeier-Wünsche (Stuttgart, Jul. Hoffmanns Verlag, 1908).

Glas ist nun einer der allerbilligsten Werkstoffe, mußte daher schon als solcher der geldknappen Biedermeierzeit besonders sympathisch sein. Die Gestaltungsfähigkeit des Glases aber ist, im Vergleich zu anderen Materialen, außerordentlich vielseitig, die Wege, die ihm innewohnenden stofflichen Vorzüge zur richtigen Geltung zu bringen, überaus mannigfaltig. Da nun auch die Verarbeitungsmöglichkeiten — wenn man etwa z. B. von dem Gold, das in kleinen Mengen zur Erzeugung des Rubinglases, in großem Ausmaße dagegen für Vergoldungen benötigt wurde, absieht — keine allzu großen Kapitalaufwendungen erfordern, war eine große Blütezeit für alle Arten der Glasindustrie überall dort von selbst gegeben, wo wohlfeile Arbeitskräfte zur Verfügung standen. — Und weil die erste Hälfte des 19. Jahrhunders unter Ansnützung der Dampfkraft alle Verkehrsverhältnisse zu Lande und zu Wasser vollständig umstürzte, waren auch die mit früheren Handelsbeziehungen verbundenen Gefahren, Umständlichkeiten und Kosten bedeutend eingeschränkt, so daß die Ausfuhr eine ungeahnte Ausdehnung annehmen konnte.

Das hatte nun allerdings große finanzielle Vorteile für die Unternehmer zur Folge; die Qualität der Erzeugnisse jedoch mußte darunter zum Teil empfindlich leiden. Die internationalen Bestellerwünsche, die die früher so reizvolle Differenzierung z. B. zwischen den geschnittenen Gläsern von Nürnberg, Potsdam, Schlesien oder Thüringen aufheben mußten, ja die gerade in Deutschböhmen mit der fortschreitenden Ausfuhrerzeugung schon im Laufe des 18. Jahrhunderts längst dem Allerweltsgeschmack auf Kosten alteinheimischer Charakterzüge zum Durchbruch verholfen hatten, verwischten mit der Zeit alle Grenzen zwischen den Erzeugnissen der verschiedenen Glaserzeugungsgebiete, bis zu einem gewissen Grade auch dem von Venedig, dessen ehemalige Vorherrschaft in der Biedermeierzeit vollständig erloschen war. Das hängt auch damit zusammen, daß nicht, wie ehedem, die Glasfabrikation im engeren Sinne, die Rohglaserzeugung, den einzig bedeutungsvollen Mittelpunkt bildet, das Schwergewicht vielmehr aus der Glashütte in die Werkstätten der „Glasraffinerie" verlegt wurde, die, oft in weiter räumlicher Trennung von der Rohglasherstellung, das Schleifen, Schneiden, Bemalen wie die sonstigen Veredlungsarten selbständig besorgte. Die gewaltige Konkurrenz zwischen den vielfach eng benachbarten „Manufakturen", die das Hohlglas raffinierten, bewirkte nun im lebhaftesten Kampfe aller Firmen tatsächlich eine staunenswerte Mannigfaltigkeit der Muster, die einander mit unheimlicher Raschheit zu jagen begannen, beseitigte aber leider zugleich die Möglichkeit, hoffnungsvolle Keime allmählich ausreifen zu lassen; Masse, Quantität trat vielfach an Stelle der Qualität. —

## Anteil der einzelnen Länder.

In den Haupt-Produktionsgebieten ist gegenüber dem 18. Jahrhundert keine allzu große Verschiebung eingetreten. Das ehedem stolze Venedig-Murano bleibt auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz im Hintergrund, da jetzt nicht die Fertigkeit des Glashüttenarbeiters entscheidet, vielmehr der in Italien stets sekundäre Glasraffineur vom Zeitgeschmack emporgehoben wird, und die Bemühungen Dr. A. Salviatis, diese Richtung zu ändern, erst in den Ausgang der fünfziger Jahre fallen.

Deutschböhmen dagegen, das schon seit mehr als hundert Jahren den Glas-Welthandel besonders großzügig auszugestalten gewußt, tritt in der Biedermeierzeit mit seinen zahlreichen, anpassungsfähigen Raffinerien um so mehr in die erste Reihe, als eine ganze Anzahl reichsdeutscher Qualitätskonkurrenten nach und nach vom Schauplatz abgetreten ist oder wenigstens durch ungünstige Verhältnisse zurückgedrängt

wurde. Der Mittelpunkt des ganzen Glasgeschäftes wird immer ausgesprochener die Gegend um Haida[1]) und Steinschönau[2]), wenngleich daneben auch andere, an dieses Zentrum nicht angeschlossene Erzeugungs- und Veredlungsstätten weiter arbeiteten oder neu erstanden. — Die Betriebsformen waren im Laufe der Zeit andere geworden. Der ursprüngliche Glashüttenvertrieb war seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu einem Hausierhandel, dann zum Markthandel geworden, der die wesentlichsten Orte des Absatzgebietes aufsuchte; schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sich — namentlich im Verkehr mit Spanien — der Faktoreibetrieb heraus, aus dem sich die „Kompanie" oder der Gesellschaftsbetrieb namentlich über Hamburg oder Amsterdam hauptsächlich in Cadix, Sevilla, Valencia, Barcelona, Lissabon, oder über Lübeck nach Reval oder Petersburg, ferner nach Italien oder der Levante entwickelte, der erst in den napoleonischen Kriegen erschüttert wurde und nach und nach abstarb, um sich in das Lieferungs- oder Exportgeschäft mit Musterlager und Reisenden zu verwandeln, welche Betriebsform auch die heute herrschende ist. Während das Rohglas, das die 66 Glashütten in Böhmen um 1803 erzeugen, auf 2 Millionen Gulden geschätzt wird, beträgt der Raffinierungs- und Handelsgewinn in der gleichen Zeit jährlich im Durchschnitt 6 Millionen Gulden, und gegen 40000 Menschen sind daran beteiligt. In einzelnen Fällen kann, wie dies das dem Kaiser Franz bei seinem Besuche in Haida 1804 überreichte Promemoria erwähnt, der Raffinierungsgewinn sogar bis auf 2000 Prozent gesteigert werden[3]). In den folgenden beiden Jahrzehnten ist allerdings ein starker Rückgang zu verzeichnen, der sich aber um 1830 wieder in eine bedeutende Aufwärtsbewegung verwandelt, um im Jahre 1839 mit einer Jahresproduktion von 190000 Zentnern um 10 Millionen Gulden[4]) den höchsten Stand zu erreichen; 1843 werden in Böhmen 99 Glashütten gezählt, und dementsprechend haben sich auch die Raffinerien wesentlich vermehrt. Neben den ursprünglichen Glasproduzenten und ersten Händlerfamilien, wie Kittel, Kreibig oder Preißler, waren es namentlich die verschiedenen Mitglieder der Familien Görner, Günther, Hanel, Helzel, Hiecke, Jahncke, Konrath, Oppitz, Palme, Pietsch, Rautenstrauch, Steigerwald[5]), Vogel, Zahn, Zincke und anderer, hauptsächlich F. Egermann (Abb. 1), deren rege Unternehmungslust die nicht geringen Schwierigkeiten der politisch und wirtschaftlich nicht sehr rosigen Zeit zu überwinden wußte. Eine kritische Periode während der Biedermeierzeit wurde durch das Eingreifen des seit 1826 bestehenden Glasexporthauses Müller, später Müller & Vogelsang in Frankfurt M.,



Abb. 1. Friedrich Egermann (1777—1864). (Nach Sieber, Geschichte der Stadt Haida.)

[1]) Vgl. Josef Sieber, Geschichte der Stadt Haida. (Haida 1913).

[2]) Handschriftliche Ortschronik von Steinschönau vom Glasmaler Anton Seidel. (Im Besitze seines Sohnes; unkritische Kompilation).

[3]) Edmund Schebeck, Böhmens Glasindustrie und Glashandel. (Prag 1878). S. LIII u. 390.

[4]) Bericht über die 3. allgem. Gewerbeausstellung in Wien 1845. (Wien 1846). S. 114 u. 115. Gesamtübersicht über die Jahre 1835—44, wo auch die Ein- und Ausfuhrzahlen im ganzen damaligen Österreich offiziell angegeben werden. — Die Zahlen von Jiřik (nach Raudnitz), Karafiat und anderen erscheinen dagegen weniger verläßlich.

[5]) Später begegnen wir diesem Namen, der in der Glasveredlung einen guten Klang hat, auch in Bayern. Von Schachtenbach bei Zwiesel aus bekommt Steigerwald bei der Pariser Weltausstellung von 1855 als der einzige Deutsche dieser Gruppe die goldene Ehrenmedaille.

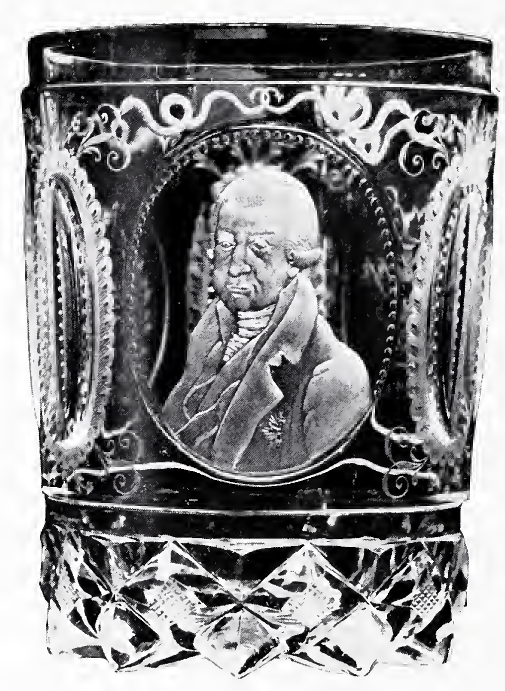


Abb. 2. Glas mit dem geschnittenen Brustbild des Grafen Philipp Kinsky, um 1820. (Wien, bei St. Rath.)

behoben, der später (1850) auch eine wichtige Zweigniederlassung in Haida selbst gründete.

Von nicht zu unterschätzendem Einfluß auf die Entfaltung der Glasindustrie war die rege Beteiligung des Hochadels, ein Gegenstück zu den Porzellanfabriksgründungen der Serenissimi des 18. Jahrhunderts. Der Hauptbeweggrund, der in früheren Zeiten Landesfürsten und Herrschaftsbesitzer zu Glashüttengründungen veranlaßt hatte, ihren Holzreichtum am zweckmäßigsten zu verwerten, war nun meistens weggefallen; aber die alte Überlieferung erbte sich weiter fort, und blühende Ansiedelungen hatten die Bodenpreise bedeutend emporschnellen lassen. Eine adelige Protektion war aber in der Ära Metternich von besonderer Durchschlagskraft. In Böhmen finden wir nun, noch mehr als sonst, überall einflußreiche Adelsgeschlechter mit der Glasindustrie im engsten Zusammenhang: das Geschlecht der Kinsky kommt sowohl in seiner fürstlichen Linie als Besitzer der Herrschaft Böhmisch-Kamnitz (seit 1614), als auch in der gräflichen Linie als Besitzer der Herrschaft Bürgstein (seit 1710) in Frage. Gehört doch zu Kamnitz nicht nur das alte Glashüttenzentrum Kreibitz, sondern auch Hillemühl, Meistersdorf, Parchen, Preschkau[1]), Ulrichsthal, vor allem aber Steinschönau; und zu Bürgstein zählen neben den bekannten Glashüttenvororten Falkenau-Kittlitz auch Arnsdorf, Blottendorf oder Langenau, besonders aber Haida selbst, das seit seiner Erhebung zur Stadt (1757) einen schönen Aufschwung nahm und die älteren Glaserzeugungs- und Veredlungsstätten der unmittelbaren Nachbarschaft allmählich überflügelt hatte; den damaligen Grundherrn von Haida, Grafen Philipp Kinsky († 1827) lernen wir auf einen intnressanten geschnitten Glase (Abb. 2) kennen. Von der benachbarten Malteserherrschaft Oberliebich wäre noch Wolfersdorf

[1]) Franz Meixner, Ortskunde von Preschkau. (Haida 1914.) S. 26ff.

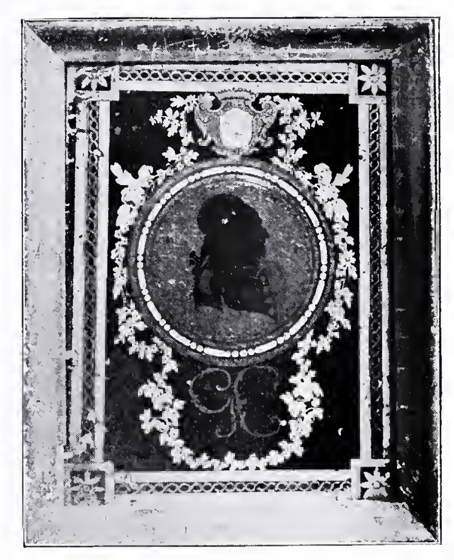


Abb. 3. Goldglas-Schattenbild d. Grafen Chr. Ph. Clam-Gallas; Isergeb., um 1790. (Sammlung Pazaurek.)

hinzuzuzählen. — Im Iser- und Riesengebirge habe die Grafen von Clam-Gallas — ein Goldglas-Schattenbild des Grafen Christian Ph. Clam-Gallas zeigt die Abb. 3 — auf ihrer Herrschaft Reichenberg den Hüttenbetrieb von Friedrichswald (1807 wegen Holzmangels eingegangen), Neuwiese, Christiansthal und Wilhelmshöhe (Klein-Iser) fast ausschließlich der Privatindustrie, hauptsächlich Mitgliedern der Familie Riedel überlassen. Das „erste Erzeugnis der Glasfabrick zu Wilhelmshöhe am 1. Sept. 1829“ (Abb. 4) hat sich noch in der Riedel-Familie erhalten. Auch auf den Gräflich Desfoursschen Herrschaften Morchenstern und Groß-Rohosetz (mit Antoniwald, Josefsthal, Maxdorf, Wiesenthal, Tannwald), Kleinskal (mit den inzwischen aufgelassenen Hütten von Grünwald und Labau, wie mit der [seit 1808] Marktgemeinde Gablonz, die sich mit der Zeit zum Mittelpunkte der Glaskurzwaren, zur Welthandelsstadt mit Glasschmuck, Perlen und Druckartikeln entwickelte)




Abb. 4. Erstes Glas der Fabrik Wilhelmshöhe im Isergebirge, 1829. (Reichenberg, bei W. Riedel)

und Semil (deren alte Hütten von Reiditz oder Przichowitz-Tiefenbach gegenüber den modernen Fabriken der immer einflußreicheren Familie Riedel in Polaun, Wurzelsdorf und anderen verschwunden sind) greifen die Besitzer weniger aktiv in die Glaserzeugung und -raffinerien ein. Eine um so größere Rolle spielen auf der benachbarten Riesengebirgsherrschaft Starkenbach die Grafen Harrach; an Stelle der früheren Hütten von Rochlitz, Witkowitz, Sahlenbach und Seifenbach tritt die Fabrik Neuwelt (damals „Neuwald“ genannt; Harrachsdorf), die besonders seit der endgültigen Übernahme durch die Herrschaft (1796) und unter dem Fabriksdirigenten Johann Pohl (gestorben 1850; Abb. 5) gerade in der Biedermeierzeit durch hervorragende Leistungen und wichtige Neueinführungen mit an allererste Stelle vorrückt — Noch wichtiger ist das große persönliche Interesse, das in Südböhmen G. F. A. Longueval Graf von Buquoy seit der Übernahme der Herrschaft Gratzen (1803) mit seinem tüchtigen Fabriksdirigenten B. Rösler der Kunstglaserzeugung widmet, indem er in seinen Fabriken Bonaventura, Schwarzthal, Paulina und Silberberg, namentlich aber in Georgenthal mit seiner Hyalith-Erfindung neue Wege beschreitet. — Während sich im benachbarten Hermannschlag (auf der Zisterzienserherrschaft Hohenfurt) Paul Mayr (1804) ebenfalls vornehmlich mit Farbenglas beschäftigt, begegnet uns in dem eben genannten Silberberg (1771) und Bonaventura (1795) vor Buquoy als Gründer der Hüttenmeister



Abb. 5. Johann Pohl in Neuwelt († 1850) mit inkrustiertem Glas und Feder zur Goldornamentation. (Ölgemälde b. Geheimrat Prof. Dr. Carl Partsch-Breslau.)

Johann Meyr (Mayr) senior, dessen Sohn Josef Meyr sich (um 1810), um die immer stärkere englische Konkurrenz abzuwenden, mit Erfolg die Verbesserung des Krystallglases angelegen sein läßt. Aber erst an einer anderen Stelle der in der Geschichte der Glasindustrie bedeutungsvollen, waldreichen, ehemals Rosenbergschen Herrschaften in Südböhmen, nämlich auf der Herrschaft Winterberg, wo bereits 1700 Michel Müller dem Ahnherrn des deutschböhmischen Glashandels G. F. Kreybich vorzügliches Glas auf die Reise mitgegeben, wird ernstlich jeder Wettbewerb auf die Dauer geschlagen, als Josef Mayr 1814ff. eine moderne Glasfabrik anlegt, die er nach dem Herrschaftsbesitzer, Fürsten Johann Adolf von Schwarzenberg, Adolf (Adolfshütte) nennt. Hier und in dem auf demselben Dominium 1822ff. vom Enkel Johann Meyr junior errichteten Eleonorenhain (Leonorenhain; später ausschließlich für Tafelglas), um die sich einige jüngere Hütten und zahlreiche Schleifmühlen gruppieren, entsteht das reinste Krystallglas, dessen namentlich die nordböhmischen Raffinerien bedürfen. — Johann Mayr (gestorben 1841) hinterläßt die Fabriken seinen beiden Neffen Wilhelm Kralik und Josef Taschek, die neben dem Farben- und Überfangglas besonders dem geschliffenen Krystallglas ihre Hauptaufmerksamkeit zuwenden. Noch heute steht in dieser Beziehung die Firma „Meyrs Neffe“ in Adolf im Vordergrund, während andere große Glasfabriken Österreichs wie Joh. Lötz Witwe (in Kostermühle, um 1830 Johann Lötz und Joseph Schmidt in Goldbrunn) bei Bergreichenstein, S. Reich & Co. (gegründet 1813), J. Schreiber & Neffen (Josef Schreiber aus Mähren etabliert sich 1844 in Wien als Glasschleifer und Glaser), C. Stölzles Söhne (seit 1836 Carl Stölzle in Joachimsthal und Schwarzau im oberen Waldvierlel, dem sich noch Erdweis-Sophienwald im Bezirk Schrems anschließen) und andere erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre große Bedeutung erlangt haben. Auch die Fabriken von L. Moser in Karlsbad (seit 1857) oder I. Innwald in Deutschbrod (seit 1862) kommen erst später in Betracht. — Die österreichischen Adeligen, die außerhalb Böhmens auch mit der Glaserzeugung in Verbindung stehen, wie die Attems, Dietrichstein, Fürstenberg, Liechtenstein, Palffy, Seilern von Niederösterreich u. a. kommen kunstgewerblich weniger in Betracht. Erst bei der 3. Wiener Gewerbeausstellung in Wien (1845) werden noch einige neuere Glasfabriken mit Bronzemedaillen prämiiert, wie A. Botzenhart in „Eugenia“ bei Schrems (Niederösterreich) und die Gebrüder Perger in Hringovo und Szlanz (Ungarn, Sohler Komitat), denen etwa noch die Gräflich Karolyische Fabrik

in Zelesyest (Szathmarer Kom.) oder die Fabrik von Nagy Tapolcsan (Neitraer Kom.) und Kokawa (Gömörer Kom.) angegliedert werden könnten, ebenso in Galizien die fürstl. Lubomirskische Fabrik in Skole, von der das Wiener Technische Museum einen guten geschliffenen und geschnittenen Becher von 1818 besitzt. — Wichtiger aber ist das Auftreten der Glashandlung J. Lobmeyr in Wien (Kärntnerstraße 940; gegründet 1823), die bereits auf der Wiener Ausstellung von 1835 das Kommissionslager verschiedener erster Firmen aus Böhmen übernommen hatte und unter ihrem späteren Chef Ludwig Lobmeyer — seinen Lehrbrief der Wiener Glasermeister und Glashändler vom 23. Februar 1858 bewahrt sein Neffe und Nachfolger Stefan Rath in Steinschönau — in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, namentlich zur Zeit der Wiener Weltausstellung 1873, zu einem Hauptmittelpunkt der Glasveredlungskunst in Österreich wurde[1]).

Auch im Deutschen Reich, das in Kunstglas gegenüber Böhmen zurücktritt, in Gebrauchsglas jedoch in mancher Beziehung geradezu die Führung übernimmt, hat die alte Beziehung zwischen Adel und Glaserzeugung weiter bestanden. Wenngleich die Glasfabriken nicht mehr auf die Waldesnähe angewiesen sind, blieben doch die künstlerisch interessantesten Erzeugnisse auch in der Biedermeierzeit vielfach mit jenen, dem modernen Verkehr etwas entrückten Waldgebirgen verknüpft, in dessen Tälern gute Überlieferungen von früher nachwirkten. Die Glashütten der Herrschaftsbesitzer Nostitz, Quadt-Jsny, Solms, Windischgrätz u. a. kommen für uns wenig in Frage; dagegen spielt das Gräflich Schaffgotschsche Gebiet von Warmbrunn-Schreiberhau nach wie vor die größte Rolle. Die zahllosen engsten Wechselbeziehungen dieser bereits im Mittelalter Glas erzeugenden Gegend zu der auf der anderen Seite des Riesengebirges liegenden gleichartigen deutsch-böhmischen Industrie haben zwar seit dem Frieden von Hubertusburg (1763) fast gänzlich aufgehört; aber gute alte Werkstattverbindungen lebten noch Jahrzehnte fort. Die Klagen über den Geschäftsrückgang unter der preußischen Verwaltung sind nicht ganz wörtlich zu nehmen; und in der Biedermeierzeit ist sogar ein Aufschwung zu verzeichnen, indem sich die Zahl der schlesischen Glashütten von 1801 bis 1843 von 20 auf 29 erhöht[2]). Alle überragt Schreiberhau, wo an Stelle der alten, mehrfach verlegten Hünderhütte der Preußler-Familie[3]) durch den Grafen Leopold Schaffgotsch 1841 die Josephinenhütte tritt, die durch ihren Verwalter Franz Pohl zu einem Musterinstitut erhoben wird; die beiden anderen älteren gräflichen Hütten von Karlstal und Hoffnungstal sind zeitweilig nur als Dependenzen anzusehen. Vollwertige Nebenbuhler hatte Schreiberhau in Deutschland damals eigentlich nicht mehr oder noch nicht. Die alte königlich preußische Hütte von Potsdam-Zechlin[4]), die die Familie Stropp in Pacht, seit 1823 im Besitz hatte, geriet vom künstlerischen Standpunkt seit etwa 1810 immer mehr in den Hintergrund und konnte für die Folge nur durch die Erzeugung von Nutzglas aller Art über Wasser gehalten werden; die Fabriken von Rheinsberg, Allenstein oder Gernheim bei Minden treten noch weiter zurück.

---

[1]) J. v. Falke: Offizieller Ausstellungsbericht 1873; Gruppe IX, Sektion 3 (Wien, 1873) zählt die hauptsächlichsten künstlerischen Mitarbeiter Lobmeyrs auf, nach deren Entwürfen dieser zumeist in Nordböhmen arbeiten ließ, nämlich für Figurales: Laufberger, Eisenmenger, Bitterlich und Sturm, für Stilistisch-Ornamentales; Hansen, Schmidt, Storck und Teirich. — Noch ausführlicher im „Amtlichen Catalog" der Wiener Weltausstellung 1873, Gruppe IX, Nr. 308; daselbst werden auch alle Fabriken der jüngeren Firmen wie S. Reich & Co., J. Schreiber & Neffen oder C. Stölzles Söhne angeführt.

[2]) E. v. Czihak, Schlesische Gläser. (Breslau 1891). S. 9.

[3]) Noch 1822 stellt Preußler in Schreiberhau gute Gläser besonders nach englischem Vorbilde in Berlin (Nr. 699 ff.) mit Erfolg aus.

[4]) Robert Schmidt, Brandenburgische Gläser. (Berlin 1914). S. 104 ff.

Die Firma J. Heckert in Petersdorf dagegen ist erst eine jüngere Gründung (1866), die uns hier ebensowenig zu beschäftigen hat, wie die seit 1863 bestehende Rheinische Glashütten-Aktiengesellschaft in Köln-Ehrenfeld. — Kleinere Fabriken[1], wie etwa die hauptsächlich gewöhnliches Gebrauchsglas erzeugenden sächsischen Firmen von Carl Heyde in Loschwitz oder Theodor Adolf Roseler in Friedrichshütte bei Dresden, ferner die von F. E. Stender in Lamspringe (seit 1792) oder H. D. Lindheim in Kaiserswalde bei Glatz, W. Hampel & Schildhorst (gegr. 1790) in Hannover oder die von Hintze & Petzold in Osterwalde (Amt Lauenstein; die bis 1825 in königlichem Besitze Krystallglas erzeugte), die Glashütte von Ziegenhagen bei Kassel, wie die von Altmünden und Altengronau in Kurhessen, die erst in den vierziger Jahren entstandene von Maggi & Bodenmüller in Wolterdingen oder die ältere von Gaggenau, beide in Baden, die Flaschenfabrik der Gebrüder Böhringer in Buhlbach bei Freudenstadt in Württemberg oder unter den seit 1815 preußisch gewordenen Saargebiet-Unternehmungen die von Villeroy, Boch, Karcher & Co. in Wadgassen (seit 1842), werden von den zahlreichen übrigen Fabriken, die nur Gebrauchsglas ohne künstlerische Ansprüche erzeugen, geradezu erdrückt. Nur im bayrischen Wald, in der Gegend von Zwiesel (Oberzwieselau), Buchenau und Frauenau, wo die Familie von Poschinger seit mehr als 300 Jahren mit der dortigen Glaserzeugung verkettet ist, herrscht namentlich seit der Begründung der neuen Fabrik von Theresiental (1836) auch vom künstlerischen Standpunkte ein regeres Leben. Im ganzen Reich werden (1834) in Preußen 107 Glashütten (darunter 25 in Schlesien) gezählt, wozu noch 11 in Hannover, 4 in Braunschweig, 5 in Kurhessen kommen, ferner in Bayern 45, in Thüringen 10, in Baden 6, in Württemberg 5; dagegen erzeugt Sachsen ausschließlich gewöhnliches Gebrauchsglas, das auch in den meisten sonstigen Glasfabriken vorherrscht[2].

Gewaltig ist der Aufschwung, den das französische Kunstglas, das sich im 17. und 18. Jahrhundert mit dem deutschen gar nicht messen darf, in der Biedermeierzeit genommen. Im Jahre 1789 wurde der Wert aller in Frankreich erzeugten Glaswaren nur auf 6 Millionen Fr. geschätzt, 1834 dagegen auf 29 Millionen, wovon allerdings nur $3^1/_2$ Millionen auf Krystallglas entfallen[3]. Neben der Hauptdomäne Frankreichs, dem Tafel- und Spiegelglas, das im Wettstreit mit Belgien immer mehr vervollkommnet wird, und neben der Beleuchtungskörperindustrie gelangt nun auch das Hohlglas, das seither nur im Schlepptau von Venedig erschien und das Liebäugeln mit Murano nie ganz aufgibt, zu großer Bedeutung, zumal die technischen und chemischen Fortschritte sich nun auch diesem Gebiet zuwenden. Das Laboratorium der staatlichen Porzellanmanufaktur von Sèvres (L. Robert), wie die Mustersammlung derselben Anstalt (A. Brongniart und D. Riocreux)[4] wetteifern mit der Gewerbeförderungsgesellschaft („Société d'Encouragement") und den Kommissionen der zahlreichen, rasch aufeinanderfolgenden Ausstellungen, um jeden, auch recht bescheidenen Fortschritt mit Preisen auszuzeichnen und die Produktion zu immer größerem Wetteifer anzuspornen. — Obwohl sich die Fabriken Frankreichs fast über alle Departements erstrecken und viele von ihnen neben Nutzglas und dem später überall besonders

[1]) Vielfach haben Glasfabriken, die sich sonst nur mit Nutzglas befaßten, nur zu besonderen Anlässen, wie zu Regionalausstellungen ihrer Gegend, auch eine kleine Zahl von Kunstgläsern erzeugt, die jedoch über den Durchschnitt des zur Zeit gerade Gebräuchlichen nicht hervorragen.

[2]) Ch. H. Schmidt, H. Lengs Handbuch der Glasfabrikation. (Weimar 1851). S. 663 ff.

[3]) Ebenda S. 667.

[4]) Vgl. die „Description méthodique de Musée céramique de Sèvres" (Paris 1845) dieser beiden Autoren, in deren Textband S. 346 ff. der beste Überblick über die französische Biedermeierglasproduktion der verschiedenen Fabriken gewonnen werden kann.

gepflegten Preßglas auch Kunstgläser erzeugen, stehen doch die Produktionsstätten und Raffinerien in der Nähe von Paris, wie die der Täler der Maas und der Mosel — Elsaß-Lothringen gehörte damals zu Frankreich — künstlerisch weitaus an der Spitze. Die drei Hauptfabriken sind Choisy-le-Roi, südöstlich von Paris, wo Bontemps & Comp. in Krystall- und Farbenglas aller Art schon um 1820 die Führung übernimmt und andere Unternehmungen des Seinedepartements, wie die wegen der eingeglasten Pasten bekannte Fabrik des Paris in Bercy, die wegen der geschnittenen Gläser hervorgehobene Firma Rouyer, Maës & Comp. in Billancourt (um 1839) oder die Krystall- und Farbenglasfabrik von Maës in Clichy (nördlich von Paris; um 1840) in Schatten stellt; ferner die seit 1766 bestehende, aber erst seit etwa 1810 durch D'Artigues besonders entwickelte Krystallglasfabrik von Baccarat (bei Luneville, Dep. Meurthe), die unter Godard Vater und Sohn (von 1822) allmählich zum späteren Rekordunternehmen seiner Art emporgeführt wurde, aber als Preßglas-Haupterzeugungsstätte damals auch viel Unheil auf dem Gewissen hat, und schließlich die Fabriken des Barons Klinglin in Plaine-de-Valch (Walsch) und Vallerysthal (bei Saarburg, Dep. Meurthe, Lothringen), die, selbst nachdem ihr Direktor, der Chemiker Fontenay, (um 1840) nach Baccarat abgegangen war, ihre Bedeutung nicht einbüßten, vielmehr durch Anwerbung geschickter Kräfte, besonders Glasschneider aus Nordböhmen, die einen Stamm französischer Glasdekorateure heranbildeten, das größte Verständnis für die Zeitströmungen bekundeten und den weiteren Aufstieg französischer Glaskunst vorbereiteten. Dazu kamen die auch bereits in den dreißiger Jahren sehr leistungsfähigen Fabriken nächst Saargemünd (Dep. Moselle, Elsaß), nämlich die von Seiler in Münzthal („Mützthal")-Saint-Louis und die von Burgun, Valter & Co. in Meisenthal, gewissermaßen die Ahnherrn der zwei Menschenalter später blühenden Glaskunst der Schule von Nancy. — Den englischen und böhmischen Tendenzen, die in der damaligen Literatur wiederholt („à l'imitation de la Bohême") betont werden, stehen die venetianisierenden gegenüber, deren Hauptvertreter (um 1840) Nocus & Bredghem in Saint-Mandé bei Paris und Tissot in Batignolles bei Paris sind, während Tissot in Belleville zur selben Zeit vornehmlich Farbenglas vertritt und Chagot frères in Creusot (Dep. Saône-et-Loire) außer der französischen Spezialität der Pasteninkrustationen auch (schon 1823) Mousselingläser (die auch in Choisy-le-Roi gemacht werden) erzeugen und damit, den englischen Prinzipien entgegenarbeitend, den Übergang zu späteren Jahrzehnten vorbereiten. — Wenn sich die Gesamtglaserzeugung Frankreichs, die 1818 einen Jahreswert von 18 bis 20 Millionen Franken betrug, bis gegen das Jahr 1860 ungefähr verdreifachte, läßt sich der bedeutende Aufschwung, der gerade der Qualitätsproduktion zu verdanken ist, ungefähr abschätzen.

Über Belgiens Kunstgläser der Biedermeierzeit ist noch nicht viel zu sagen; die Spiegelglasproduktion und die Flaschenerzeugung namentlich in der Gegend von Charleroi herrschen vor. Und doch regt sich bereits die Kunstglasfabrik von Val-Saint-Lambert (im Bezirk von Lüttich) unter dem Direktor Kemlin und namentlich unter dessen Nachfolger Lelièvre und trägt bei der Brüsseler Ausstellung die goldene Medaille heim, und zwar nach der amtlichen Feststellung für Erzeugnisse, die jene von Böhmen vorzüglich nachahmen[1]). Ebenso wie diese Fabrik für den Glasschnitt einen Antwerpner Meister Dierckx heranzieht, beschäftigt — vielleicht auch nur vorübergehend — die zweitbeste Kunstgläserfabrik, nämlich die von Zoude & Comp. in Namur, den Glasschneider Brodier-Christiaens in Brüssel. Die dritte Fabrik, näm-

[1]) Rapport du Jury de l'exposition de l'industrie Belge 1841. (Brüssel 1842) S. 200 und H. Rößler, Gewerbeausstellung in Brüssel 1841. (Darmstadt 1842). S. 57.

lich die von Courthéoux, Derbecz & Comp. in Rance (Hennegau) kommt wenig in Betracht. — Von holländischen Kunstgläsern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind fast lediglich die mit dem Diamanten gestippten Gläser zu nennen, die unter Fortwirkung einer örtlichen Überlieferung seit der Rokokozeit weitergemacht werden, aber nicht als Handelsartikel, sondern lediglich von Liebhabern.

Noch überraschender als das Eingreifen Frankreichs ist aber in der Glasindustrie der Biedermeierzeit das plötzliche und gleich dominierende Hervortreten Englands, das bisher auf diesem Gebiete so gut wie gar nicht beachtet worden war. Wenn Großbritannien auch stets höhere Arbeitslöhne und größere Holzpreise hatte, als z. B. Böhmen, so waren doch die sonstigen Vorbedingungen für die Glasproduktion sehr günstig: Guter Sand und Blei stand genügend zur Verfügung, ebenso Kohle, die man hier auch zur Feuerung viel früher heranzog, als dies anderwärts der Fall war. Trotzdem wurde fast nur gewöhnliches, wenn auch sehr reines Gebrauchsglas gemacht, und die verhältnismäßig wenigen „Kunstgläser" hatten in der Regel so schwerfällige und plumpe Formen[1]), daß diese auch durch einen — übrigens auch recht primitiven — Schnitt nicht gemildert werden konnten. Erst der Schliff konnte da Wandel schaffen. Und dies geschah sonderbarer Weise nicht vor dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts[2]). Als durch das Kugeln, besonders durch den Steinelschliff der Hauptvorzug des weichen englischen Bleiglases, für das in der Biedermeierzeit mehr als 80 Krystallglasöfen zur Verfügung standen, das außergewöhnliche Lichtbrechungsvermögen hervorgelockt worden war, vergaß man mit einem Male alle Vorzüge, die das deutsche oder venetianische Glas bisher so berühmt gemacht hatten. Zudem hatte England als das einzige von den napoleonischen Kriegen nicht unmittelbar in Mitleidenschaft gezogene Reich einen derartigen politischen und volkswirtschaftlichen Vorsprung vor allen anderen europäischen Staaten erlangt, daß man nicht nur die großen industriellen und verkehrstechnischen Errungenschaften und Erfindungen selbstverständlich gern von dort übernahm, sondern sich auch in allen kleineren Lebensäußerungen bis zum roten Frack der Parforcejagd oder den „schottischen" Kleidermustern jede Mode willig von London vorschreiben ließ; der Adel kopierte die englischen Lords, der Schreiner die Möbel von Adam, Hepplewhite oder Sheraton, der Steingutfabrikant die Formen von Wedgwood, — und der Glasfabrikant eben das schwere englische Schliffglas aus London, Liverpool, Bristol oder Newcastle. Da die Schliffelemente aber nur eine begrenzte Zahl von Permutationen und Variationen (die gerade die Engländer am wenigsten ausnützten und weiter entwickelten) gestatten, entstanden fast überall die gleichen, wenig graziösen Objekte, ob sie nun von den technisch sehr unternehmungslustigen Pellatt & Green in London oder etwa von Davenport in Longport (Staffordshire), von Millar in Edinburgh, von Webb oder von Dobson (London) gemacht worden sind, die erst bei den spätesten Arbeiten auch durch die Mitverwendung von Schnitt, bei früheren durch eingeglaste Pasten eine gewisse Abwechslung herbeiführten, bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts auch in England das Farbenglas das Bleikristallglas immer mehr verdrängte. Wenn der Kontinent über „die alles beengende Konkurrenz Englands"[3]) klagte, so war damit weniger der Umfang des Glasexports gemeint, der selbst bei

[1]) Albert Hartshorne, Old english Glasses. (London 1897). — Daisy Wilmer, Early English Glass. 2. Auflage. London 1911, das auch Gläser des 19. Jahrhunderts bringt, ebenso bei André E. Rueff: A Collection of English Glass in America (The Brooklyn Museum Quarterly, October 1914). — Vgl. auch Pazaurek, Moderne Gläser. (Leipzig 1901). S. 63 ff. „England und der Glasschliff".

[2]) Krünitz, Encyklopädie XVIII. (Berlin 1779). S. 599.

[3]) Amtlicher „Bericht der Beurtheilungs-Commission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens vom Jahre 1831". (Prag 1833). S. 41.

dieser Hochkonjunktur gegenüber jenem deri Textilndustrie bis zur Preßglasüberflutung[1]) recht klein blieb, als das unerbittliche Kommando einer Moderichtung, der sich andere Erzeugungsvorbedingungen und Überlieferungen nur sehr schwer anpassen konnten. Die Vormachtstellung des glänzenden englischen Bleiglases wurde erst dann wieder eingedämmt, als man sich beim Gebrauch überzeugt hatte, daß das weiche Material, wenn die Kanten stumpf und die Flächen zerkratzt waren, seinen Hauptvorzug verlor, während das harte Kaliglas allmählich gelernt hatte, sein Lichtbrechungsvermögen gegenüber früheren Zeiten ganz wesentlich zu steigern. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in der Glaserzeugung der englische Einfluß wieder nach und nach ausgeschaltet; in der Biedermeierzeit war er tonangebend und fast allmächtig; alles Schwere und Plumpe, was den meisten Biedermeiergläsern anhaftet, ist ein Erbteil Englands. Das traurigste Geschenk aber, das von dort zu uns herüberkam, ist das Preßglas, das dort wie in Frankreich technisch mit großem Scharfsinn entwickelt, als wohlfeiles und aufdringliches Surrogat des Schliffglases und neuerdings auch des geschnittenen Glases jedes Qualitätsempfinden für Jahrzehnte erstickte.

In dieser Beziehung sind England und Frankreich nur noch von Amerika überboten worden, das den Schliffersatz später in technisch raffinierter Pressung zur höchsten Leistungsfähigkeit zu steigern wußte, was aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschah, während in der Biedermeierzeit dort erst bezüglich des gewöhnlichen Nutzglases der Stand erreicht wurde, den eigenen Bedarf zu decken; das Kunstglas aller Art wurde noch aus Europa, namentlich aus Böhmen, importiert das allmählich aber auch manche heimatmüden Kräfte dahin abgab, um dort Schliff, Schnitt und Malerei zu heben. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren zwar in den nordamerikanischen Freistaaten einige Glashütten in Tätigkeit, die auch dekorierte Gläser machten, wie die des Baron H. W. Stiegel (aus Mannheim) in Pennsylvanien (1762—74) oder die von William und Elisha Pitkin und des Samuel Bishop in East-Hartfort (Connecticut), aber deren Erzeugnisse waren noch recht bescheiden[2]). Noch viele Jahrzehnte bleibt die amerikanische Glaskunst durchaus sekundär, obwohl schon 1828 im Staate Newyork allein 8 Hütten gezählt werden, die aber mit Tafelglas beschäftigt waren. Von Hohlgläsern geben uns die Amerikaner (1827) nur das problematische Geschenk des Preßglases. Erst viel später erhoben die beiden Namen B. C. Tilghman und Louis C. Tiffany auch das nordamerikanische Glas über den bisherigen Durchschnitt. Sowohl das 1873 bei der Wiener Weltausstellung noch ganz schüchtern auftretende Sandstrahlgebläse von Tilghman, das mit der neuen Mattierungsmöglichkeit das Handwerkszeug des Glasraffineurs wesentlich erweiterte, wie auch das lüstrierende „Favrile Glass", mit dem der seit 1872 auch auf dem Gebiet der Glasmosaikfenster bahnbrechend eingreifende Tiffany von 1893 an über ein Dutzend Jahre den Markt beherrschte und zahllose Nachahmer gewann, gehören aber nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtungen.

Rußland[3]), das ähnlich wie Nordamerika schon in der Biedermeierzeit wenigstens

[1]) Diese hängt auch mit der Aufhebung der Glassteuer in Deutschland 1845 zusammen.

[2]) Vgl. „Kunst und Kunsthandwerk". (Wien 1910). XIII. S. 157. — Vgl. auch den mehr technisch in Betracht kommenden Aufsatz von M. Dr. Horatius N. Fenn, den Dinglers Polytechn. Journal 36. Band (1830), S. 297 ff. übersetzt. — Die Spezialpublikationen von Hunter, „Stiegel Glass" und E. A. Barber, „American Glass" sind mir leider nicht zugänglich. — Der ungünstige Valutastand, wie die ins Uferlose gesteigerten deutschen Posttarife werden es in den nächsten Jahren der deutschen Wissenschaft leider unmöglich machen, jede Einzelfrage mit der bisher üblichen, ja selbstverständlichen Gewissenhaftigkeit bis zu Ende zu verfolgen.

[3]) L. Damböck und J. Manner, Bericht über die Gewerbeausstellung zu Petersburg 1849. (Wien 1849). S. 114. — Nach Schmidt-Leng a. a. O., S. 673 hatte Rußland schon 1815 138 allerhand Glashütten, die sich in wenigen Jahrzehnten um das Doppelte vermehrt haben sollen.

seinen Bedarf an Gebrauchsglas selbst zu bestreiten anfing, wofür über 200 überall verteilte kleinere Fabriken sorgten, hat zwar einschneidende Erfindungen der Glasindustrie nicht beschert, dagegen doch besonders im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts und auch noch später durch Einzelstücke von Riesenmaßen die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen gewußt. Die schon von Alexander I. begründeten kaiserlichen Fabriken bei Petersburg in Alexandrowsky und in Wiborg sind es in erster Reihe, die neben Spiegeln und besseren Tafelservicen namentlich jene, meist in vergoldeter Empirebronze montierten geschliffenen Riesenvasen, Kandelaber, Schalen, auch Tische herstellten, die auf Ausstellungen am meisten in die Augen stechen, aber ebenso als Geschenke der Zarenfamilie an verwandte oder befreundete Herrscherhäuser besonders in Deutschland noch heute Aufsehen erregen; farbloses Kalkkrystall nach böhmischer Art wechselt da mit blauem Kobaltglas und hellem Goldrubin. Die technische Leistungsfähigkeit, namentlich des Schliffs, verdient mehr Anerkennung als die künstlerische Seite. Unter den anderen russischen Fabriken wären nur die des Hofmarschalls Bachmetjew in Nikolsk (bei Gorodischtsche) und die des Staatsrates Iwan Pawlowitsch Posen im Ustjushnaschen Kreise des Gouvernements Nowgorod zu nennen. Der Adel und die hohe Beamtenschaft sind in Rußland an den Glasfabriken in hervorragender Weise beteiligt; ihre Verwalter haben gewöhnlich weder die Fähigkeit noch das Bedürfnis, den ausgetretenen Weg der üblichen Marktware zu verlassen.

Von den übrigen Kulturländern ist nicht viel zu sagen[1]). Wenn sich auch Skandinavien, später auch Spanien und Portugal mit ihren Kolonien, die bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ein dankbares Exportgebiet namentlich für Nordböhmen gewesen waren, immer selbständiger machten, so daß schließlich nur noch die Türkei mit ihrem Hinterland, später Südamerika für den Ausfuhrhandel übrig blieb, so wurden doch in den einzelnen Ländern während der Biedermeierzeit kaum irgendwo Glasobjekte erzeugt, die den sonstigen Durchschnitt überragen oder eine selbständige Note dem Gesamtbilde hinzufügen. Auch Italien macht hiervon keine Ausnahme. Der altberühmte Glasvorort Venedig-Murano, wo sich um 1830 Andrea Ponti-Briatti am meisten anstrengt, schläft noch, und auch das, was seit der zweiten Pariser Weltausstellung (1867) durch Salviatis Bemühungen in den Vordergrund gedrängt wird, ist nichts als eine heischendere, vergröberte Neuauflage der hochstehenden Glasmacherkunst, die im 16. Jahrhundert einen Weltmittelpunkt gebildet hatte. Und die Fabrik von Minetli in Porto Val Travaglia (Como, Lombardei) machte Krystallwaren — nach böhmischer Art. —

Fabriksmarken tragen die Biedermeiergläser nicht. Nur auf einigen, schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts anzusetzenden Gläsern mit Malerei oder Umdruckdekor sieht man das unten in rund dreifacher Vergrößerung beigefügte Wappen der gräflichen Josephinenhütte von Schreiberhau. — Sonst habe ich nur auf einigen Schliffgläsern auf Schloß Frauenau im Bayerischen Wald auf dem Boden eine Marke F gefunden, die aber ebenso nur eine Besitzer- bezw. Schloßsignatur sein könnte, wie die einfach eingeschnittene Hirschhornmarke auf der Bodenfläche zahlreicher Empiregläser, die sich bis zur Revolution im Stuttgarter Residenzschloß befanden, (ein Exemplar derzeit im Landes-Gewerbemuseum), lediglich eine Besitzermarke, kein Ursprungszeichen bedeutet.

Die — von den Mildnergläsern oder Transparentmalereien abgesehen — ebenfalls

[1]) In den Niederlanden werden in der Biedermeierzeit 6 bis 8 Glashütten gezählt, in der Schweiz 3, in Dänemark und Portugal gar keine, in Spanien 6, in Norwegen ebensoviele und in Schweden 7 (vgl. Schmidt-Leng, a. a. O., S. 673).

seltenen Künstlersignaturen werden an den betreffenden Stellen zu erörtern sein. Verborgene eingeschmuggelte Andeutungen entdecken zu wollen, ist gewöhnlich sehr gewagt. Eine Palme ist sicherlich keine versteckte Signatur dieses, in Nordböhmen häufigen Namens, da sie als Baum oder Zweig längst überall und nachweislich von anderen Glasdekorateuren verwendet wurde. Nur ein ab und zu auf Landschafts- und Jagdgläsern in den Hintergrund hineingeheimnißter Pelikan soll sich auf den Glasschneider Josef Pelikan beziehen.

## Ästhetische und technische Fortschritte.

Weltausstellungen mit ihrer großzügigen, internationalen Befruchtung, aber auch mit ihrer reizvolle Eigenart vielfach abschleifenden Nivellierung kennt die Biedermeierzeit noch nicht. Aber schon die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum ersten Male in überraschender Häufung auftretenden Landesausstellungen[1]) wurden, wie für alle anderen Industriezweige, auch für die Glasindustrie von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die damit einsetzende Jagd nach Medaillen und Diplomen, die dann nach Tunlichkeit kaufmännisch ausgeschlachtet wurden, veranlaßte alle besseren Fabriken und Raffinerien zu Spitzenleistungen, die allerdings in allen Ländern bald in Rekordgrößen, den berüchtigten „Ausstellungs-Kunststücken" zum Ausdrucke kommen. Sechs bis zehn Fuß hohe Vasen und Kandelaber in reichstem Schliff — u. z. nicht etwa nur aus Petersburg — fehlen bei keiner Ausstellung, Tafelaufsätze und Jardinièren aus zehn und mehr Teilen im klassizistischen oder romantischen Geschmack kehren immer wieder, und jedes Land, jede Firma sucht die Vorgänger zu überbieten, bis zum 27 Fuß hohen Springbrunnen von Osler & Comp. in Birmingham auf der ersten Londoner Weltausstellung. Joseph Oppitz in Blottendorf wird in den dreißiger Jahren als ein besonderer Spezialist in der Anfertigung von Riesenvasen und Riesenpokalen genannt[2]). Daß mit solchen Renommierstücken die eigentliche Absicht der Ausstellungen, den Gesamtdurchschnitt der Leistungsfähig-

---

[1]) Zu den wichtigsten Ausstellungen zählen zunächst jene von Paris, die 1798 mit einer Dreitageausstellung und Medaillenverteilung einsetzen; die von 1801 dauert schon 5 Tage, 1802 zieht sie ins Louvre ein, 1806 währt sie bereits 24 Tage, 1819 schon 36 Tage — die Kriege hatten die schneller vorgesehene Wiederkehr vereitelt. 1823 und 1827 folgen weitere Ausstellungen, und von 1834 wird ein fünfjähriger Turnus ins Auge gefaßt; eine der wichtigsten Pariser Ausstellungen ist die von 1839, über die uns auch der ausführliche Bericht von F. B. W. Hermann (Nürnberg 1890) vorliegt. — In Wien fand die 1. Allgem. österr. Gewerbsprodukten-Ausstellung erst 1835 statt, der 1839 und 1845 zwei weitere folgten. — Noch wichtiger aber sind gerade für das Biedermeierglas die Ausstellungen der Industrieerzeugnisse Böhmens in Prag 1829 (im Gräflich Ledebourschen Palais) — die Vorgänger von 1791 und 1828 sind ohne Bedeutung —, 1831 und 1836 (zur Königskrönung Kaiser Ferdinands von Österreich); ohne die sehr ausführlichen „Berichte der Beurtheilungs-Commission" dieser Ausstellungen blieben unsere Kenntnisse der damaligen Verhältnisse lückenhaft. — Für die spätere Zeit ist die Allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung von 1844 in Berlin (Zeughaus) mit ihrem dreibändigen amtlichen Bericht, wie dem Bericht von A. F. Neukrantz (Berlin 1845) von größter Wichtigkeit, desgleichen die Allgemeine Deutsche Industrieausstellung in Mainz, die zwei Jahre vorausgegangen war. Sonst wären noch zu nennen die Ausstellungen von München (1829, 1834, 1835 und 1854), Dresden (1831, 1834, 1837, 1840 und 1845), von Königsberg (1833 und 1843), Darmstadt (1837 und 1839), Kassel (1839), Nürnberg (1842), Wiesbaden (1846) und Leipzig (1850). — Von ausländischen Industrieausstellungen sind besonders hervorzuheben die von Kopenhagen (1836), die von Brüssel (1841 und 1847) und Gent (1849), dann die russischen Ausstellungen, die von 1829 an zwischen Petersburg, Moskau und Warschau bis 1849 alle zwei bis vier Jahre wechseln. — Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte bereits den Weltausstellungen, die mit der ersten in London 1851 einsetzen.

[2]) Die Zeichnung einer Riesenvase von Oppitz — aus dem Museum von Haida — ist abgebildet in der Wiener Museumszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", u. z. zweimal: XIV (1911) S. 18 und XVIII (1915) S. 23.

keit zu heben, nicht immer erreicht wurde, liegt auf der Hand, namentlich wenn man dagegen die (auf den Ausstellungen weniger vorgeführte oder wenigstens versteckte) Massenproduktion hält, die oft dieselben Unternehmungen namentlich für die Ausfuhr erzeugten, die sich dem Geschmack nicht verwöhnter, exotischer Käufer anzupassen hatte, daher von der Verantwortlichkeit vielfach ausgeschaltet wurde.

Weder die Ausstellungsprunkstücke, noch die Exportwaren, auch nicht die landläufigen, wenn auch meist gefälligen Tafelservices und sonstigen durchschnittlichen Gebrauchsgegenstände sind die Gradmesser der damaligen Leistungsfähigkeit. Das weitaus Reizvollste und Beste der Biedermeierzeit liegt vielmehr in den damals besonders beliebten Geschenkartikeln, wie sie zu Fest- und Erinnerungsgaben, als Reiseandenken z. B. von den Weltkurorten, auch als Ehrengeschenke — vielfach an Stelle früherer Silberbecher oder Pokale — üblich waren, mögen sie auch die häufige Bezeichnung „Zum Andenken“ oder „Souvenir“ nicht immer als Aufschrift tragen, sondern etwa die Wappen, Initialen oder Monogramme der Besitzer. Viele solche Stücke, die mit großer Liebe ausgeführt waren, zeigen individuelle Beziehungen und wurden nur in einem einzigen Exemplar auf besondere Bestellung gearbeitet, auch häufig in einem dazu verfertigten Etui oder Futteral[1]) eingeschlossen, um dann eine Ehrenstelle in den damals verbreiteten Glasservants zu erhalten. — Da die Metternich'sche Zeit die politischen und sozialen Vorrechte des Adels stark betonte, konnte dieser viel für seine Repräsentation tun; auch die damaligen Kriegsgewinnler und erstarkenden Großindustriellen hatten ihre Freude an gediegenem Hausrat; und die wohlhabenden Juden, die seit dem Toleranzedikt Josefs II. nicht mehr im Ghetto zusammengepfercht zu leben brauchten, sondern gerade in der Biedermeierzeit überall immer größere Freiheiten erlangt hatten, mußten sich nun auch nicht mehr, wie dies unter dem alten Fritz in Berlin der Fall war, zwingen lassen „Judenporzellan“ zu kaufen, sondern legten selbst Wert darauf, ihre neuen Wohnungen entsprechend auszustatten, wozu auch gutes Glas gehörte.

Aber das Allerbeste, was die Glaskunst der Empire- und Biedermeierzeit schuf, entstand nicht in den einzelnen Fabriken oder Raffineurmanufakturen, sondern von einzelnen Künstlern, die sich entsprechendes Rohglas oder Halbfabrikat leicht verschafften, auch nach ihrem Entwurf bestellten, um es auf eigene Faust zu bemalen, zu schleifen oder zu schneiden. Was in dieser Beziehung Persönlichkeiten wie Mildner, Mohn und Kothgasser, Bimann, Gottstein oder Böhm und zahlreiche andere geschaffen haben, sind die eigentlichen Spitzenleistungen, die ganz besonders gewürdigt werden müssen. Solche Kräfte waren höchstens vorübergehend für eine Firma tätig, um dieser zu einer Ausstellungsmedaille oder sonstigen Auszeichnung zu verhelfen; sie selbst legten weniger Wert darauf, auf Industrieausstellungen, die hauptsächlich die kapitalkräftigsten Unternehmungen mit den besten Preisen bedachten, eine nebensächliche Medaille zu erobern; sie fühlten sich eben als Künstler. — —

Was den stilistischen Gesamtcharakter der Biedermeierzeit anlangt, kann bei der großen Verschiedenheit der neben- und durcheinander laufenden Bestrebungen von einer Einheitlichkeit keine Rede sein. Den allgemeinen Zeittendenzen wird natürlich Rechnung getragen, insofern der zu Anfang des 19. Jahrhunderts vorherrschende Klassizismus allmählich immer mehr mit gotisierender Romantik durchsetzt wird; dazu treten west- und ostasiatische Formenelemente und in den vierziger Jahren die Ornamente des zweiten Rokoko, das namentlich die Glasmalerei um so lieber aufnimmt, als sie sich während des ersten Rokoko im 18. Jahrhundert darin fast gar nicht zu betätigen Gelegenheit wahrgenommen hatte.

[1]) Man erinnere sich an Goethes ersten Faustmonolog: „Nun komm herab, krystallne reine Schale, hervor aus deinem alten Futterale.“

Zunächst „das Land der Griechen mit der Seele suchend“ hat das Glas im Zeitalter des Klassizismus einen schweren Stand; die Griechen tranken nicht aus Gläsern, deren Formen man wie die der Architektur hätte herübernehmen können. Die spätantike Karchesiumform des geschweiften Fußbechers, die Kylix wie den Lekythos ließ man sich zwar nicht entgehen, verwendete die Urne, wie die sogenannten „mediceische“ Vasenform der Renaissance, die auch im Porzellan[1]) beliebt war, in verschiedenen Varianten, — aber für den Trinkbecher trat an Stelle der Anlehnung an antike Vorbilder die praktische Konstruktion, die zur einfachsten Zylinder- oder Walzenform führte, wie sie gleichzeitig auch im Porzellan (mit Henkel) und als männliche Kopfbedeckung (mit Krempe) Mode wurde. Aber der Empirezylinderbecher ist nicht mehr das dünnwandige, ungeschliffene, fehlerhafte Walzenglas mit eingestochenem Boden, das längst neben dem ungleich häufigeren konischen Becher bekannt war[2]), sondern der elegante, tadellose Zylinder mit geschliffenem Mundrand und ebensolcher Bodenfläche nebst weiterem Schmuck. Bald schweift sich — wie auch bei den Porzellantassen — sein Profil, und ein vortretender Fußwulst mit Schliffdekor sorgt für eine größere Standfestigkeit; so entsteht der — durch ältere Potsdamer Arbeiten nur beiläufig vorgeahnte — „Ranftbecher“, (Abb. 115 oder 170 ff.), wie ihn z. B. Kothgasser hauptsächlich benutzte, die idealste Trinkglasorm für Wasser und andere damals übliche alkoholfreie Getränke[3]). Der Zylinderbecher — jedoch mit Henkel und Deckel — ist aber auch für das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert aus England nach Deutschland eingeführte, heiße, von allen Dichtern besonders gefeierte Lieblingsgetränk, den Punsch, üblich, meist mit reichem Schliff. Ganze Sätze für Zuckerwasser oder Rosogliolikör, Flaschen mit Sturzgläsern und vieles andere, was sich mit dem englischen Komfort auch bei uns einbürgerte, auch ganze Waschgarnituren, reiche Schreibzeuge oder Leuchter lernen wir am besten aus den erhaltenen, handschriftlichen oder gedruckten Musterbüchern in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit von Formen und Schmuck kennen, namentlich die Flaschen und Fläschchen für allerlei Riechwässer, z. B. die schlanken, oft stabförmigen Kölnisch-Wasser-Flaschen, die in besondere Fußständer eingeschoben wurden, und namentlich die zahllosen kleinen Parfumflacons, die die Erbschaft von Porzellan und Email an sich gerissen hatten und durch übergroßen Formen- und Farbenreichtum dieser würdig zu bleiben trachteten. — Renaissanceartige Entwürfe für verschiedene Glasgefäße, wie sie der bekannte Architekt Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) im Jahre 1836 empfahl[4]), haben sich erst lange nach seinem Tode durchgesetzt. Schinkel steht dem Glas doch etwas ferne, und Berlin war in der Biedermeierzeit keineswegs ein Zentrum der Glasdekoration, dessen Vorschläge auch nur in Preußen maßgebend gewesen wären.

---

[1]) Z. B. Folnesics u. Braun, Geschichte der K. K. Wiener Porzellanmanufaktur. (1907) Tafel XXIX und S. 153.

[2]) Das schönste zylindrische Wasserglas steht z. B. auf dem Tische auf dem Gemälde „Die erwiderte Gesundheit“ von Gerard Terborch d. J. (1617—1681); Stichreproduktion z. B. in G. Hirths Kulturgeschichtl. Bilderbuch V. 2450.

[3]) Heinrich Heine (Karneval in Paris) spricht am 7. Februar 1842 von „Langeweile, vermischt mit einigen Gläsern Mandelmilch und Himbeersaft“, die auch den Männern kredenzt werden.

[4]) Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen, herausgegeben von der technischen Deputation für Gewerbe. Berlin 1821 ff. — II. Abteilung (1836) Tafel 4 und 5 (Kupferstichfolioband nebst Begleittext). — Erst der Wiener Ludwig Lobmeyr erinnert sich ein Menschenalter später mit Vorteil der Entwürfe von Schinkel und läßt ähnliche Schüsseln, Weingläser und Flaschen entwerfen (natürlich nicht die von Schinkel ebenfalls vorgeschlagenen venetianisierenden Formen, die wohl mehr für die Produktion der Josephinenhütte berechnet gewesen sein mochten).

Die Farbe — mehr als die Form — ist es, in der das Biedermeierglas mit der Antike — die zwischenliegenden Zeiten können dagegen nicht aufkommen — den regsten Wetteifer entfaltet. In der Empirezeit war noch das farblose Krystallglas vorherrschend, ebenso das weiße Beinglas, beide auch „agatiert" d. h. mattgeschliffen, um sie dem Marmor anzunähern. Aber je mehr Romantik sich bemerkbar macht, um so größer wird das Bedürfnis nach Farbe, selbst nach recht greller Farbe, das die damalige Architektur, Plastik, ja selbst die Monumentalmalerei nicht befriedigt. Der sonst durch die Kunstgeschichte der Biedermeierzeit hindurchgehende Kampf zwischen Tempel und Dom, deren ursprüngliche beiderseitige Buntheit man noch nicht erkannt hatte, beschränkt sich in der Glaskunst vorwiegend auf ein Pendeln zwischen klassizistischen oder maßwerkartigen Ornamenteinzelheiten. In koloristischer Beziehung knüpft man ebensogern an die mittelalterliche Glasmalerei an, der der Aufschwung der Transparentmalerei auch auf Hohlglas zu verdanken ist, wie an die spätrömische hochentwickelte Glasfärbekunst, der sich nun an Stelle früherer einfacherer Hüttenpraktiker auch die berufensten Chemiker unserer Hochschulen und Manufakturlaboratorien zuwenden, wodurch nicht nur alle alten Geheimnisse bald entschleiert sind und Gemeingut aller werden, sondern die Farbenglasskala eine ganz ungeahnte Bereicherung nach allen Richtungen erhält. Und davon wird auch die ganze Zeit hindurch und selbst darüber hinaus der ausgiebigste Gebrauch gemacht, schon um gegen das englische Bleikrystallglas ein Gegengewicht zu haben.

Mit dem Überreichtum an Formen und Farben geht aber auch eine nur anfangs maßvolle, schon seit etwa 1825 immer verschwenderische Schmuckbehandlung Hand in Hand, die schließlich geradezu zur Überladung führt. Die figuralen Motive — mehr in Schnitt, als in Malerei — greifen am liebsten in das Gebiet der Elegie, dann der Idylle. Da jede politische Beschäftigung als verdächtig, ja gefährlich galt, hält man sich auch mit patriotischen Betätigungen zurück. Nur wenige Zeitereignisse spiegeln sich in den Gläsern wieder; einige führende Persönlichkeiten, wie Napoleon bis 1815, dann wieder von 1840), Kaiser Franz von Österreich, Kaiser Alexander I. von Rußland, auch Friedrich Wilhelm III. oder Blücher kehren häufig wieder; Erinnerungen an den griechischen Freiheitskrieg (1821—1829) oder an die polnische Revolution (1830—1832) sind sehr selten und nur ganz allgemein, ebenso türkische Anspielungen. Die Pariser Julirevolution 1830 geht noch ziemlich spurlos vorbei, wogegen man gelegentlich der Revolutionen von 1848 schon etwas mutiger zu werden beginnt. Auch der Widerschein sonstiger großer Ereignisse im damaligen Leben oder in der damaligen Kunst ist nicht sehr erheblich, kaum daß man die ersten Eisenbahnen oder Raddampfer auch im Glase verherrlicht, desgleichen Figuren oder Szenen aus populären Opern oder Dichtungen. — Weitaus häufiger ist die harmlose Allegorie, oder noch mehr das Genrebildchen, besonders Jagddarstellungen[1]), auch Hirsche oder Pferde. Ungleich zahlreicher sind aber jene Biedermeiergläser, die auf das Figürliche ganz verzichten und sich mit landschaftlichen, emblematischen oder ornamentalem Schmuck begnügen. Panoramen verschiedener Städte, Badeorte, „pittoresker" oder historisch bedeutsamer Stätten sind die häufigsten Motive, ebenso namentlich in der Empirezeit allgemeine Freundschaftstempel[2]), von Bäumen umgebene Freundschaftsaltäre, Graburnen oder gestürzte Säulen, an die sich Schilder mit Namens-

---

[1]) Die ungemeine Häufigkeit von Jagddarstellungen erklärt sich einfach daraus, daß viele solcher Gläser als Schießpreise üblich waren. Da übrigens die meisten Glashütten noch immer in Waldgebieten liegen, ist eine solche Beziehung zwischen Fabrik und Försterei oder Jagdliebhaberei nicht verwunderlich.

[2]) Der Freundschaftstempel ist auch die seit 1783 nachweisbare Vignette des 1755 begründeten Freundschaftsordens der Lausitzer Prediger-Gesellschaft (jetzt Sorbia) in Leipzig.

zügen oder rührseligen Inschriften anlehnen. Dieselben Absichten werden auch durch beziehungsreiche und „empfindsame“ Embleme erreicht, die auf häusliche Zufriedenheit anspielen oder Glück und Gesundheit wünschen, ganz wie auf den ungemein verbreiteten Wunschkarten, die oft als Vorbilder für die Glasdekoration herangezogen werden. — Den beliebtesten Schmuck der Biedermeiergläser jedoch bilden Blumen, auch an Blumenvasen, namentlich solche, denen eine besondere Sympathiebedeutung zukommt oder schon im Namen enthalten ist. Naturgemäß macht der Glasmaler von diesen Motiven einen ungleich größeren Gebrauch als der Glasschneider.

Wenn wir dies alles überblicken, müssen wir unparteiisch die staunenswerte Vielseitigkeit des Biedermeierglases anerkennen, die gegenüber der Glasveredlungskunst früherer Zeiten — selbst wenn wir von den ganzen großen Gebieten der wieder einsetzenden Tafelglasmalerei oder der im 19. Jahrhundert durch die neuen künstlichen Lichtquellen, zunächst des Leuchtgases, zu ungeahnter Höhe emporgeführte Beleuchtungskörperindustrie absehen — eine gewaltige Programmerweiterung bedeutet. Gewiß ist nicht alles einwandfrei oder gar lobenswert; manche Material- oder Techniksurrogate sind sogar sehr bedauerlich. Aber wenn man an Persönlichkeiten wie Mildner, Bimann oder Gottstein denkt, die auch in früheren Glanzzeiten nicht viele ebenbürtige Genossen haben, wenn man den nicht nur komplizierten, sondern vielfach orginellen und geschmackvollen Schliff, die neuartigen eingeglasten Pasten, die vornehmen Lithyalingläser Egermanns, verschiedene Arbeiten der Kuglergraveure und manches andere ins Auge faßt, sowie die staunenswerte Beherrschung der Glasfärbung, muß man den nicht geringen qualitativen Vorzügen des Empire- und Biedermeierglases die ihnen lange vorenthaltene Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Daß mit der ästhetischen auch eine technische Vervollkommnung Hand in Hand geht und vielfach ihre selbstverständliche Voraussetzung bildet, soll hier nur angedeutet werden, zumal gerade diese ja nie geleugnet oder herabgesetzt wurde. Die riesigen Errungenschaften der Technik im 19. Jahrhundert, die unsere ganze Großindustrie erst ermöglicht haben, waren, wenn auch nicht in dem Maße wie etwa der Metall- oder Textilindustrie, auch der Glasindustrie zu gute gekommen, allerdings vorwiegend erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Durch die Einführung der schon durch ein Hofdekret von 1786 empfohlenen Kohlenfeuerung wurden die Glasfabriken vom Waldbestand, daher von verkehrsarmen Gegenden unabhängig und bei Neugründungen an die schon in der Biedermeierzeit überall entstehenden Schienenstränge angeschlossen, wodurch die Zufuhr der notwendigen Rohstoffe, z. B. des so vorzüglichen, reinen Sandes von Hohenbocka in Niederschlesien wesentlich erleichtert, ja auf weite Strecken überhaupt erst vorteilhaft gestaltet wurde. Die praktische Verwertung des schwefelsauren Natrons (Glaubersalz) an Stelle des kohlensauren Natrons (Soda), vielfach auch an Stelle des Kalis (Potasche), die sich in Deutschland an die Namen von Baader (1803), Gehlen (1808), Fikentscher (1815) u. a. anknüpft, wie überhaupt die wissenschaftliche, besonders chemische Durchdringung der uralten Glashüttenpraxis beseitigt viele bisherige Hemmungen und bietet neue, verheißungsvolle Möglichkeiten. — Auch die Heizungsanlage erfuhr manche Verbesserung, namentlich als dann viel später statt der direkten Feuerung die indirekte Regenerativgasheizung (nach J. und H. Siemens in Dresden) mit kontinuierlichem Betrieb eingeführt werden konnte; die oft störende Flugasche der alten Holzrostöfen verursachte keine Fehler mehr, der Betrieb wurde ertragreicher. — Die verschiedenen noch in die Biedermeierzeit zurückgreifenden Erfindungen zum Glasblasen, neben der menschlichen Lungenkraft auch z. B. die Luftpumpe heranzuziehen — Robinet in Baccarat bekommt dafür 1832 einen Preis von 8000 Franken und Bontemps in Choisy-le-Roi 1833 auf ein ähnliches Verfahren ein Patent —, berühren uns hier wenig, da es sich entweder um

große Spiegelglastafeln oder um die Massenherstellung von Flaschen handelt, die immer mehr an die Stelle der früheren Steinzeugkrüge für Mineralwässer treten, so daß später sogar große Flaschenblasemaschinen konstruiert wurden. Aber auch für die Kunstgläser gibt es zahlreiche Verbesserungen nicht nur der bereits gestreiften Glashüttenchemie, sondern namentlich für die Schleifereien, wozu auch gewerbehygienische Gesichtspunkte geführt haben. So sehr man auch allerlei kleine, brauchbare Arbeitsbehelfe, z. B. für den Glasmaler und Glasätzer, zu konstruieren wußte, so sehr man überall, auch für die Surrogate, namentlich für das Preßglas oder für Abziehbilder, den Erfindungsgeist nach Kräften anstrengte, — in einer Beziehung blieb sonderbarerweise auch die Biedermeierzeit wie alle folgenden Jahrzehnte eine nennenswerte Verbesserung schuldig: Gerade das Handwerkszeug des vornehmsten Glasveredlungskünstlers, des Glasschneiders, blieb fast ganz dasselbe, wie es schon im 16. Jahrhundert war[1]). Aber dies hat die Tüchtigen doch nicht gehindert, auch am alten „Trempelzug" ganz vorzügliche Arbeiten zu schaffen. — Daß mit den vielen technischen Errungenschaften auch solche sehr zweifelhafter Natur Eingang oder größere Verbreitung fanden, ist bedauerlich, aber für das 19. Jahrhundert, das auf Arbeitserleichterungen und Vereinfachungen mit jedem Jahrzehnt größere Aufmerksamkeit verwandte, auch auf anderen Gebieten immer wieder zu beobachten. Die Auswüchse der Farbenätze (namentlich des „Kunstrubins"), des Umdrucks, dann die Lackmalerei und die Verspiegelung von Hohlwandgläsern, die unheimliche Verbreitung des Preßglases als Surrogat für Schliff- und Schnittglas, das unsolide Glanzgold und manches andere, — das alles ist dafür verantwortlich zu machen, wenn man später die Glasveredlungskunst der Biedermeierzeit in Bausch und Bogen verurteilen zu können glaubte. — Aber es sind diesmal viel mehr als zehn Gerechte in dem zur Vertilgung verurteilten Sodom, und wir haben es nicht nötig, wie dereinst Abraham mit dem lieben Herrgott wegen der Prozente lange herumzufeilschen, Die Biedermeierzeit ist kein Sodom, so daß man sich den — Schwefelregen ersparen kann.

---

[1]) Das Patent, das 1821 die Brüder Chagot in Paris erhielten, betrifft mehr den Kraftantrieb, als das Werkzeug; es handelt sich um „eine Methode, Glas über dem Rade zu schneiden, und für die Anwendung einer Dampfmaschine als bewegende Kraft sowohl der Drehbank, welche hierzu, als auch derjenigen mit zwei Spitzen, welche zum Schneiden des Glases unter dem Rade gebraucht wird." (v. Keeß und Blumenbach, System. Darstellung der neuesten Fortschritte ... Wien 1830. II, S. 665). Eine nennenswerte Bedeutung hat diese Erfindung nicht erlangt.

# Die einzelnen Gruppen der Gläser.

## Der Glasschliff.

Jedes Glas von Qualität mußte in der Empire- und Biedermeierzeit geschliffen sein, gleichgültig, ob es nachher etwa Schnitt oder Malerei oder schon vorher, wie bei den eingeglasten Pasten, noch andere Schmuckmöglichkeiten heranzog oder ob es sich zum Unterschiede von früheren Zeiten mit schönem Schliff allein begnügte. Ungeschliffene Gläser, und wären sie sonst noch so köstlich dekoriert gewesen, wie etwa die Nürnberger Gläser mit Schnitt von Schwanhardt oder Schwinger oder mit Malerei eines Schaper, hätten sich nicht behaupten können. Der venetianische Glasstil mit seiner Dünnwandigkeit war erledigt, der Krystallstil triumphierte. Während die „Eckigreiber“ des 18. Jahrhunderts die von ihnen geschliffenen Facettengläser in der Regel erst dem Glasschneider zur Vollendung übergeben mußten, und die „Kugler“ mit ihren aus „Kugeln“ oder „Oliven“ gebildeten Sternen nur bei minderwertigen Stücken ohne Schnitt auskamen, kann der Glasschleifer des 19. Jahrhunderts, der meist noch den alten Namen „Kugler“ weiterführt, sein ganz bedeutend gesteigertes Können nun auch selbstherrlich entfalten, und seine, mit dem vertikal laufenden Schlägelrad eingeschliffenen, mannigfaltigen Verzierungen müssen nicht lediglich Vorstufen für weitere Ziertechniken bilden. Was in der Gruppe der Glaskronleuchter schon längst — auch im Anschluß an Bergkrystall — üblich war, wird nun auch bei guten Hohlgläsern gestattet: Der Schliff als alleiniges Schmuckprinzip.

Das farblose Glas, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts — neben ungeschliffenem Beinglas und Mattierungstrübungen — weitaus vorherrschte, begünstigte den Schliff ungemein, der aber auch nicht nachließ, als sich das Bild vollkommen änderte, und das Farbenglas gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts eine bis dahin unbekannte und ungeahnte Geltung gewann. Wenn umgekehrt der Farbenrausch vorangegangen wäre, hätte der Glasschliff wohl kaum die staunenswerte Entwicklung gefunden, die ein wirklich schönes, farbloses Krystallglas so glücklich einleiten konnte. Erst mit der Empirezeit nämlich verdient das Krystallglas, mit welchem Namen jede Zeit die jeweils beste Sorte des farblosen Kreideglases bezeichnete, tatsächlich diese Bezeichnung; erst jetzt war es den hüttentechnischen und chemischen Fortschritten gelungen, ein wirklich ganz fehlerloses, von jedem Farbenstich vollkommen freies Glas zu erzeugen, das auch in den größten Stücken zur Verfügung stand, während der Bergkrystall, der fast stets kleine Schlieren oder „Federn“ aufweist, nur in begrenztem Umfange erreichbar ist. Ja, der Schliff des Empire-Krystallglases hob dieses Material — was das Lichtbrechungsvermögen anlangt — noch über den Bergkrystall heraus, als sich das brillantierte englische Bleikrystallglas nach der Aufhebung der Kontinentalsperre auf dem europäischen Festlande immer mehr ausbreitete und — trotz seiner Weichheit — zur großen Mode wurde; selbst sein großes Gewicht, das in früheren Zeiten seiner Beliebtheit hinderlich gewesen wäre, wurde nun zu einem

Vorzug umgeprägt, den man auch anderwärts zu erreichen sich die größte Mühe gab. Aber auch das leichtere, weniger lichtbrechende, aber widerstandsfähigere (böhmische) Kaliglas, das sich plötzlich schwer bedrängt sah, bot in dem scharfen Wettbewerb alles auf, um die größte Vollkommenheit und Reinheit zu erreichen, was ihm auch gelang, sodaß dem Glasschliff — von den breitesten Facetten bis zum feinsten „Haarschliff" — von allen Seiten das beste Rohmaterial zur Verfügung stand.

Der Schleifapparat, bzw. der „Kuglerstuhl" [1]), in den immer mehr mit Wasserkraft betriebenen Schleifmühlen [2]) hatte natürlich im Laufe der Zeit und besonders in England manche praktische Verbesserung erfahren. Und doch beruht der Vorgang auf den gleichen Grundsätzen, die schon dem Altertum geläufig waren, wenn auch die Namensbezeichnungen mitunter zu manchen Verwechslungen Veranlassung geben könnten. Sowohl die horizontal laufende Schleifscheibe für glatte Flächen (Facetten, Bodenfläche, ebene gerade Ränder), als auch das vertikal laufende Schleifrad (Schlägelrad; eine Vergröberung des Kupferrädchens des Glasschneiders) mit dessen verschieden zugefeilten Kanten die Musterungen eingeschliffen („gekugelt") werden, beginnt zuerst bei der Eisenscheibe nebst nassem Quarzsand (Rauhschleifen, Dé grossisage, Reißschnitt), mit dem das überschüssige Glas roh abgearbeitet wird, bis das Objekt die gewünschten Flächen oder Muster (mit mattgeriebener Oberfläche) behält; dann folgt die Steinscheibe mit feinerem, ebenfalls nassem Sand, Schmirgel oder Bimsstein zum Klarschliff (Doucieren) und schließlich die Politur mit der Scheibe aus Weichholz (Pappel, Linde, Weide) nebst Trippel oder Zinnasche, auch Zinn- oder Bleischeiben, Filz-, Leder-, Kork- oder Borstenräder mit anderen feinen Poliermitteln, die den höchsten Glanz hervorbringen.

Auch die Elemente des Zierschliffs sind von früher übernommen, wenigstens im 18. Jahrhundert bereits vorgebildet, wenn sie auch gegenüber dem einfachen Kantenschliff und Zellenschliff, dem Hauptfeld der alten Eckigreiber bzw. Kugler, örtlich oder zeitlich eng begrenzt waren. Muschelungen, Bogen-, Walzen, Medaillon-, Schuppen- oder Sparrenschliffe waren namentlich in Schlesien längst geläufig, das um 1740 den Blattkelch und zwischen 1750—70 sogar die Schliffpalmette als immer wiederkehrendes Motiv herausgebildet hatte. Potsdam liebte neben dem Schuppenschliff besonders den Büschel- oder Strahlsteinschliff oder das „Schälen", (den konkaven Flächenschliff) und in seinen charakteristischen Rautensteinchenborten war schon hundert Jahre vor der Biedermeierzeit ein Lieblingsschmuck derselben vorweggenommen. Auch den Quertreppenschliff im alten Sachsen oder das „Zänkeln" von Pokalfußplatten im alten Hessen darf nicht vergessen werden. Und doch hat das 19. Jahrhundert das überkommene Erbe in ganz selbständiger Art aufgenommen und weitergebildet. Wenn wir dabei wiederholt die Bezeichnung „Schnitt" statt „Schliff", z. B. Keilschnitt, Walzenschnitt, englischer Schnitt, erwähnt finden, werden wir uns über diese Ungenauigkeit, die auch früheren Zeiten eigen war, nicht wundern, zumal der Kuglerstuhl und das feinere Glasschneidezeug sehr verwandt sind, und auch der Glasschleifer (Kugler) neben seinen gangbaren Mustern nicht selten freiere Ornamente,

---

[1]) Nähere Beschreibung der Vorgänge beim Schleifen und Kugeln, allerdings aus der (noch immer nicht wesentlich verschiedenen) Gegenwart bei H. Strehblow: Der Schmuck des Glases (Leipzig 1920) S. 71 ff.; und 87 ff. die hier beliebte scharfe Gegenüberstellung der Schleif- und Kuglerarbeit, die dem Glasschnitt zu sehr angenähert wird, war der Biedermeierzeit fremd; manche alten Bezeichnungen haben inzwischen ihren Inhalt geändert oder sind verschwunden.

[2]) Eine Abbildung einer alten Schleifmühle bringt u. a. in der Zeitschrift „Deutsche Arbeit" (Prag) XIII, 8. Heft innerhalb seines Aufsatzes von der Glasindustrie im Isergebirge Karl R. Fischer, der auch über die Schleifmühlen auf der Morchensterner Herrschaft (im Gebirgsvereinsjahrbuch für Reichenberg, 1907, S. 106 ff.) schrieb.



Abb. 6. Knobelsdorf-Walzenschliff-becher, um 1830.
(Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

wie großzügige Blattranken (Vgl. Abb, 133 oder 235) — namentlich in das Überfangglas der dreißiger und vierziger Jahre —, eingeschliffen hat.

Die ältesten Schleifarten, der Kantenschliff (Facettierung) einerseits und die, nun wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende Kugelung von — besonders beim farbigen Überfangglas wieder sehr beliebten — eingeschliffenen Konkavkreisen, die entweder das ganze Glas in gleichmäßiger Verteilung bedecken oder sich zu Rosetten vereinigen oder schließlich als Verkleinerungslinsen auf der Rückseite dem Hauptbilde der Vorderseite gegenüberstehen, — beide waren in der Biedermeierzeit sehr verbreitet; den konkaven Kugelungen stehen die konvexen „Knopf-Medaillons" gegenüber, die sich noch mehr als die Kugellinsen für Initialen, Wappen oder andere kleine geschnittene Darstellungen eignen (vgl. Abb. 28). Nicht weniger geläufig war aber auch die Konkavfacettierung (das „Schälen"), oder der senkrechte (Abb. 6),) selten wagrechte, häufig schraubenförmig schräg gerichtete (vgl. Abb. 15 rechts) Walzenschliff (Abb. 7 — die beiden Frauenauer Krystallglasbecher mit hohem Schrägwalzenschliffuß sind wohl kaum Erzeugnisse des Bayerischen Waldes), der auf der Bodenfläche gewöhnlich den „Walzenstern" bildet, noch der einfache Keilschliff (auch „Schnarrenschliff"), der auf der Bodenfläche des „geschnarrten" Glases einen „Schnarrstern" zu bilden pflegt, der damit zusammenhängende „Strahlstein-" oder



Abb. 7. Zwei Becher mit reichen Walzenschliff-Füßen, um 1830.
(Frauenau, bei Reichsrat Freiherr v. Poschinger.)

„Büschelschliff“ (auch „Beselschnitt“; Abb. 8), die „Rehboschen“ (Zackenförmig parallel nebeneinander dicht angeordnete Keilschliffe), der Schliff von „Permitten“ (= Pyramiden VVV), von Blättern, (Abb. 9 oder 43), der Pflaumkernschliff (Mandorla; () vgl. Abb. 247), der „schräge Brunnenschliff“ (Schrägwalzen), der Schuppenschliff, der Schneckenschliff[1]), Raupenschliff und ähnliche Arten. Alle überragt an Ausdehnung und Beliebtheit namentlich beim farblosen Glase der Empirezeit der Brillantschliff.

Auch der Brillantschliff — die Brillantierung, der „Steinschliff“, „Steindelschliff“ —, der schon in den zwanziger Jahren als „englischer“ später mitunter auch als „französischer“ bezeichnet wurde, ist keineswegs in England oder gar Frankreich entstanden. Abgesehen von den schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts aus einzelnen Steinchen von meist Rautenform nebeneinander gebildeten Potsdamer Pokalmundreifen, die nicht wie die Brillantierung auf der ganz einfachen Durchkreuzung verschiedener mehr oder weniger scharfer Keilschliffpartien beruhen, finden wir die „Steinelarbeit“ — in einem Inventar der Faktorei Rautendrauch & Comp in Cadix[2]) — bereits im Jahre 1751 als Schmuckart von Glasgefäßen verzeichnet, also zu einer Zeit, als das Kugeln in England noch lange überhaupt nicht geübt wurde; vielmehr die englischen und französischen Gläser vielfach ihren Schliff erst in Böhmen erhielten[3]), was sogar noch im Jahre 1821 nachzuweisen ist[4]). — Erst als das englische Bleikrystallglas in größerem Umfang brillantiert oder „gesteinelt“ wurde, wobei sich die Endpolitur immer mehr verfeinerte, und dadurch statt der früheren, etwas kalten, kreidigen Oberfläche Glanz, Feuer und Farbe in die Glasveredlung kam, wurde der Steinelschliff[5]) immer mehr Mode. Die ersten Steinelarbeiten (vgl. die Abb. 15, 206 und 264), die nur aus kleinen, die ganze Fläche



Abb. 8. Pokal mit Bogen- und Strahlsteinschliff, Berlin 1825 (aus dem Besitze von Jean Paul). (München, Bay. Nationalmuseum.)

[1]) So stellt z. B. die Gräflich Harrach'sche Fabrik von Neuwelt 1831 in Prag (No. 941) aus: Zwei Dessertteller mit schneckenförmig geschliffenem Boden und Einfassung von Steinkugeln zu 4 fl. 30 Kr. C. M. zugleich mit anderen Arbeiten von „Brillantschliff, zum Teil im gothischen Style“ mit „vermischter Brillantierung“, „mit Strahl- und Kreuzsteinen“, „mit Strahl- und Steinschliff“, „mit Mosaikschliff“ auf Überfang usw.

[2]) E. Schebek: Böhmens Glasindustrie und Glashandel, S. 185. — Da es sich nach dem ganzen Zusammenhang offenbar um Schliff und nicht etwa um aufgesetzte Glassteinchen handelt, wird dadurch die Angabe, daß erst 1798 der Vater von Johann Meyr in Adolph den Brillantschliff in Böhmen eingeführt habe (Bericht über die Prager Gewerbeausstellung von 1836, S. 66) richtiggestellt.

[3]) Krünitz Encyclopädie XVIII. (1779) S. 599.

[4]) Schebek a. a. O. — S. 255.

[5]) Der auch bisweilen zu hörende Namen „Ananasschliff“ ist in den Hauptglasgebieten wenig üblich.

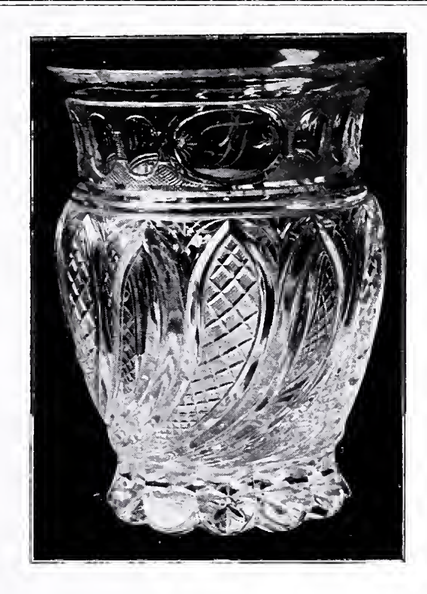


Abb. 9. Becher mit Blattschliff und Schnitt von Johann Pohl, um 1830. (Geheimrat Prof. Dr. Partsch-Breslau.)



Abb. 10. Becher mit scharfem Spitzsteinelschliff, Nordböhmen, (Sammlung Pazaurek.)

füllenden Rauten mit ganz niedrigen Pyramiden bestanden und durch einander im rechten Winkel durchkreuzende Keilschnittlagen eines Schlägelrades von sehr stumpfer Winkelkantung entstanden waren, waren noch wenig effektvoll. Bald lernte man aber die Kanten oder „Prismen" mit weniger stumpfem Winkel tiefer schneiden, sodaß grobe oder feine „Spitzsteinel" entstanden, die der reicheren Lichtbrechungwirkung wegen mitunter so scharf und spitzig geschliffen wurden, daß ihre Berührung mit den Fingerspitzen nichts weniger als angenehm ist (Abb. 10). Dem begegnete man dadurch, daß man die steilen Keilschnitte nicht unmittelbar nebeneinander führte, sondern einen schmalen Streifen der Glasoberfläche dazwischen stehen ließ. Dadurch entstanden bei der Durchkreuzung der Keilschnitte die sogenannten „platten Steinel" (vgl. Abb. 18), die durch feine gekreuzte Einschnitte („Kreuzsteinel"), auch in der Diagonalrichtung noch weiter dekoriert werden konnten, ferner, indem man die Einschnitte nicht nur im rechten Winkel gegeneinander stellte, sondern in verschiedenen Winkeln einander durchdringen ließ, sogenannte „Dreiecker", „Sechsecker" oder „Achtecker" (auch „Russensteinchen" genannt). Namentlich für Teller, Schalen oder Platten, deren Peripherie man geometrisch einteilte, um dann die

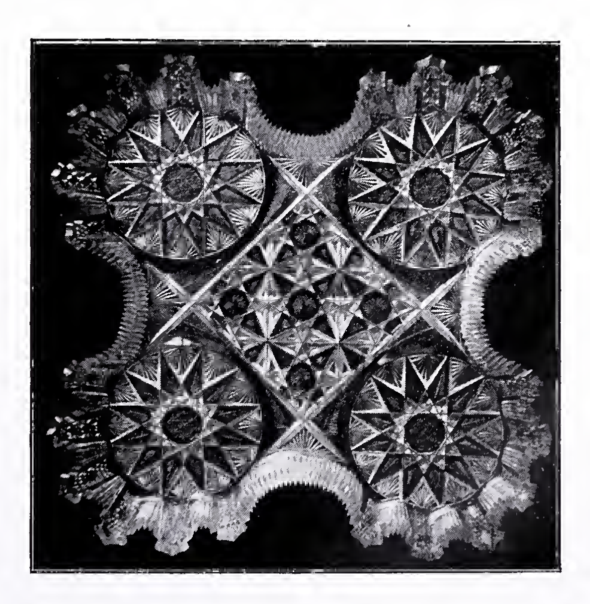


Abb. 11. Gezänkelte Untertasse mit reichem Stern- und Büschelschliff, Nordböhmen, um 1850. (Reichenberg, Sammlung E. Conrath.)

einzelnen Punkte in verschiedener Art untereinander durch Keilschnitte zu verbinden, ergaben sich reizvolle Kombinationen von einfachen oder doppelten „Spinnwebsternen“, deren manigfaltige Muster noch durch andere Schliffarten, wie den Büschel- oder Strahlsteinschliff, Pflaumkernschliff usw., weiter permutiert wurden und im Lauf der Weiterentwicklung, namentlich seit den ausgehenden dreißiger Jahren, statt des glatten Randes noch allerlei Randeinschnitte oder Zacken, sogenannte „Zänkel“ (vgl. Abb. 222) erhielten, so daß der Reichtum an Dekor um die Mitte des 19. Jahrhunderts geradezu in Überladung ausartete (Abb. 11). Die Wirkung wurde noch erhöht, als durch die höchste Steigerung der Politur um 1830 der sogenannte „Silberschliff“ aufkam, der durch weitere technische Vervollkommnung schließlich zu zwei Surrogaten führte, die die immer teurere Handarbeit wenigstens im dritten Stadium verbilligen sollten, nämlich zur „Feuerpolitur“, die uns auf der Berliner Gewerbeausstellung von 1844 zuerst begegnet[1]), und zur noch späteren „Säurepolitur“, bei denen einerseits eine Verglasung im Ofen, andererseits ein kurzes Eintauchen in Fluorsäure die Schlußpolitur für den weniger kritischen Blick ersetzen sollte. Die Lichtbrechung litt darunter weniger, aber die geringere Schärfe brachte so behandelte Schliffgläser in gefährliche Nähe des Preßglases, das ohnehin unheimliche technische Fortschritte gemacht hatte, und leistete Verwechselungen Vorschub.



Abb. 12. Krystallgläser mit gekerbten („gehackten“) Kanten („Fäden“), Nordböhmen, um 1820. (Sammlung Pazaurek.)

Allerdings gab das Preßglas als Vor- und Zwischenstufe dem Schliffglas auch Gelegenheit, originelle, ja kühne Formen zu wagen, die, aus der vollen Masse geschliffen, unendlich viel Zeit und Mühe gekostet hätten, aber als „überarbeitetes“ Preßglas eher erschwinglich waren. In dieser Beziehung sind auch manche Tafeln im Musterbuche von J. F. Römisch in Steinschönau (1832; vgl. Abb. 301 und 305) recht lehrreich. Ob alle diese phantastischen Schlifforgien mit den eigenartigen Profilierungen und Krümmungen in Konvex- und Konkavwechsel, Auflagen von Ringen, Leisten, Medaillons, Wülsten, Knöpfen, den kompliziertesten Deckel- oder Stöpselbildungen, alles in möglichst massiver Plumpheit und Häufung, wertvoller sind als vorangegangene ruhige Formen, bei denen sich der Schmuck — außer den natürlich immer sehr sorgfältig gesäumten Lippenrändern — hauptsächlich auf die feinste Steinelarbeit oder auf Kerbschliff („Hacker“) der Kanten oder Walzenschliff-Stege (Abb. 12) beschränkt[2]), ist doch zum mindesten fraglich.

Immerhin muß die große Phantasie anerkannt werden, die nicht müde wurde, immer neue Formen und Schmuckmuster zu schaffen, die keine vorangegangene Zeit

[1]) Amtlicher Bericht III S. 63.

[2]) Auch die geschliffenen Flaschen und Fläschchen in dem großen goldenen Reise-Necessaire Napoleons I. im Musée Carnavalet in Paris zeigen nur oben und unten Steinelschliffbänder.

auch nur annähernd in diesem Umfange aufzuweisen hat. Die brillantierten Kaffee- und Teegeschirre[1]) aus Krystallglas sind ja Übergriffe in das Porzellangebiet, die das 18. Jahrhundert nur in den Milchglas-Imitationen kannte, die sich aber zum Glück nicht lange hielten. Die Waschschüsseln mit Kannen und sonstigem Zubehör an Seifen-, Zahnbürstenkästchen u. dgl. hätte man ebenso lieber dem Porzellanmaterial lassen sollen, obgleich sich das 19. Jahrhundert — allerdings erst im Ausgange — sogar an gläsernen Badewannen versündigen zu sollen glaubte; Schmutzwasser gehört nicht in durchsichtige Behältnisse. — Flaschen in Form von brillantierten Pulver- und Jagdhörnern (um 1830) variieren ein altes Thema, das frühere Zeiten nur in gekniffenem Glase kannten; später traten an ihre Stelle gezänkelte Füllhörner als Blumenvasen. Auch das alte Thema des Trinkgefäßes in Stiefelform wird modernisiert, vielfach aus geschliffenem Farbenglas gebildet, teils als „Napoleonstiefel“[2]), teils als zierlicheres Damenfüßchen. — Die Flaschen, u. z. „Eyer-Bouteuillen mit Petschier- und Artischocken-Stöpseln“, später immer allgemeiner mit „Pilzstöpseln“, runde Bouteuillen („Binderschlägel“), englische Bouteuillen usw. werden immer regelmäßiger geschliffen. — Beliebt sind die Kombinations-Flaschen mit Steinelschliff, die aus zwei bis sechs Einzelflaschen für verschiedene Liköre bestehen und entweder zusammen gewachsen sind oder sich, da die (nach auswärts gebogenen) Stöpsel vielleicht doch nicht immer dicht hielten, lieber aus nebeneinander stehenden einzelnen Teilflaschen zusammensetzen, die eine einzige große Flasche zu bilden scheinen (Beispiele im Palais Kaiser Wilhelms I. in Berlin, wie in verschiedenen Sammlungen, Schlössern oder Auktionen[3]). — Zwei große, farblose Empire-Einsatzvasen des Historischen Museums von Frankfurt a. M. sind die Vorläufer der „Eis-Vasen mit Einhäng und Deckel“ zu 25 fl. C. M., die Johann Lötz und Joseph Schmidt in Goldbrunn auf der Prager Ausstellung von 1831 (Nr. 817) vorführt. — Auch brillantierte Meßkelche aus Glas — z. B. vier Stück im Stifte St. Florian — sind, obwohl sie den liturgischen Vorschriften nicht ganz entsprachen, in der an Edelmetall so armen Zeit gemacht worden. — Besonders beliebt aber ist namentlich in den dreißiger Jahren das Kronenmotiv, und zwar nicht nur wie ehedem in Potsdam als Deckelknauf, sondern als durchbrochener Pokaldeckel (z. B. in einigen Exemplaren im Berliner Hohenzollern museum; vgl. Abb. 36, Abb. 96 oder 297) oder — mit tschechischer Widmung — wohl aus Neuwelt im Böhmischen Landesmuseum von Prag, noch häufiger als Kronenflakon, wobei die vier gesteinelten Bügel frei ein Fläschchen umgeben, auf



Abb. 13. Brillantierter Kronenflakon, Nordböhmen, um 1835. (Sammlung Pazaurek.)

[1]) Z. B. auf der Auktion C. Hammer-Stockholm IV. (Köln, 1894) No. 280.

[2]) Auktion E. Herzfelder II in Wien (L. Schidlof 1921) No. 353. — Andere Biedermeierstiefelgefäße in der Sammlung Pazaurek.

[3]) Auktion Freiherr v. Minnigerode (Berlin, Lepke, 1917) No. 451 oder Auktion Dr. Max Strauß (Wien, Glückselig & Wärndorfer, 1922) No. 130.

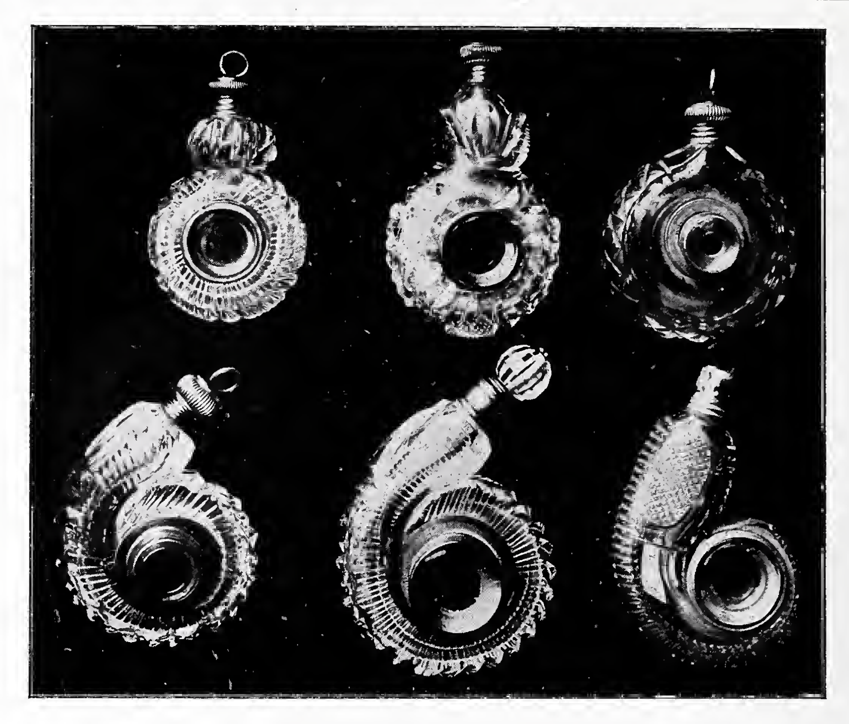


Abb. 14. Ring- und Schnecken-Flakons „mit Perspektiv", Nordböhmen, um 1830. (Sammlung Pazaurek.)

dem ein Kreuzstöpsel sitzt (Abb. 13); mitunter ist der Fuß auch als Kissen gebildet, auf dem die Krone aufliegt; weitere Beispiele befinden sich im Kunstindustri-Museum von Kopenhagen, im ehemaligen Zähringer Museum von Karlsruhe oder in den Sammlungen F. F. Palme in Steinschönau und Prof. Ullmann-Wien; in der Sammlung Bertha Kurtz-Wien steht auch ein farbloser Etagenflakon, nämlich ein Polsterflakon, dessen Stöpsel ein kleiner Kugelflakon bildet. — Wie in alter Zeit (namentlich in Potsdam) Weinkelche durch besondere Bildungen des Fußes in Sturzbecher verwandelt waren, so kennt auch das 19. Jahrhundert derartige, nicht häufige Stücke; ein gesteinelter Weinkelch mit einem geschliffenen Kreuz statt einer Fußplatte steht in der Sammlung Heye in Hamburg; ein Kelch, dessen Fuß als Hacke gebildet ist (bei Seligsberger in Würzburg 1920) erinnert mit seinem Spruch: „Wir wollen eins trinken auf die alte Hacke mit der neuen gläsernen Hacke" an die bekannte Warmbrunner Gesellschaft, der auch das 18. Jahrhundert manches Glas gewidmet hat. — Auch sonst gibt es noch die verschiedensten Objekte aus Schliffglas, wie Leuchter (bei F. F. Palme in Steinschönau), Tabakpfeifen, und zwar nicht nur Kopf und Wassersack, sondern auch das Rohr aus Schliffglas (z. B. in Chrysopras-Komposition im Städtischen Museum von Prag, sonst wiederholt in rubiniertem Schliffglas, oder auch im farblosen Brillantschliff an Stelle älterer gekniffener Glaspfeifen), Schraubstöcke für Nähtische (Museum von Haida), Speise- und Kaffeelöffel, wie sie Ignaz Palme & Comp. in Parchen bei der Prager Ausstellung 1829 (Nr. 1066 und 1067) zeigt, Bouquethalter (ein urangelbes Exemplar im Städtischen Museum in Prag), ja sogar ein ganzes Spiel von Glas-Dominosteinen (ebendaselbst), das aus doppelten Schliffplättchen besteht, von denen die oberen in rotem Überfang die Augen ausgeschliffen haben und an der Unterseite verspiegelt

sind. Schließlich mögen auch die später zu großer Verbreitung gelangten Buchstaben aus Schliffglas genannt werden, mit denen die fürstlich Dietrichsteinsche Glasfabrik von Protiwanow bei Brünn die Wiener Gewerbeausstellung von 1845 beschickt[1]).

Eine ungleich größere Bedeutung aber hatten die kleinen Flakons, die in der Biedermeierzeit aus Glas ebenso beliebt waren, wie die Porzellanfläschchen des 18. Jahrhunderts. Die verschiedensten Formen und Farben schaffen da eine unglaubliche Mannigfaltigkeit, und immer ist es der Schliff, der diesen Lieblingsartikel auf eine höhere Stufe erhebt, als die in die Form geblasenen, ungeschliffenen Vorläufer im 18. Jahrhundert erreicht hatten. Neben runden und ovalen Fläschchen mit den verschiedensten Schliffdekoren finden wir Sterne, Fäßchen, Kanonen- und Maltheserkreuze, einander durchkreuzende Bögen, Ringe, Vögel, Fische, Baßgeigen, Hörner und dgl. Unter den größeren Fläschchen sind jene schlanken Kölnisch-Wasser-Flakons besonders originell, um die sich wie eine Schlange ein zweiter, meist anders dekorierter Flakon windet, wie jenes Stück von Ignaz Palme & Comp. in Parchen auf der Prager Ausstellung von 1831 (Nr. 1537) „ein thurmförmiges Fläschchen auf Köllnisch Wasser mit Schlangen-Flacon zum Daranstecken" um 5 fl. 40 kr. C. M. (vgl. Abb. 323), unter den kleinen, meist farblosen Ring- und Schneckenflakons namentlich die „mit Prillglaß und Brons Reiffel" oder „mit perspectiv" (Abb. 14), wie wir sie in den dreißiger Jahren in den beiden Kalkulations- und Musterbüchern von Ignaz Palme & Comp. in Parchen (heute Reinhold Palme Söhne in Haida), und schon vorher im Amsterdamer Inventar von 1821 (Schebek S. 260) vorfinden; diese herauszuschiebenden Ferngläser sind zwar nach unseren heutigen Anschauungen keine großartigen optischen Instrumente, aber immerhin doch liebenswürdige Spielereien, die ein Gegenstück zu den älteren Perspektiv-Tabatièren aus verschiedenen Materialien bilden.

Hier spielt schon die Montierung, gewöhnlich feuervergoldete Bronze, eine wesentliche Rolle. Nicht geringer ist sie bei anderen, ebenfalls in der Empire- und Biedermeierzeit entstandenen Krystallglasobjekten, unter denen die brillantierten Standuhren — meist auf vier Säulen oder aber in Lyraform — besonders beliebt waren; gute Beispiele stehen im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart, beim Grafen Kinsky auf Schloß Bürgstein[2]) oder vor allem die Lyrauhr von Schmitt in Paris im Schloß von Charlottenburg. Eine bei Biedermeieruhren sehr verbreitete Spielerei bedient sich auch in anderer Weise des Glases, indem durch einen sich drehenden, farblosen gewundenen Glasstab das aus einem Röhrenbrunnen fließende Wasser veranschaulicht wird. — Auch Trinkgefäße, Vasen, Dosen usw. mit Steinel- oder Walzenschliff (Abb. 15) werden mit Reifen, Henkeln oder Deckelknäufen in vergoldeter Bronze geschmückt, was hauptsächlich in Paris[3]) und Wien[4]) beliebt war. — Brillantierte Kindersaugflaschen mit Silbermundstück sind ebenso häufig, wie silbermontierte, ebenfalls gesteinelte Salz- oder Zuckerschalen[5]). Es gibt auch größere, ge-

[1]) Dr. Freiherr von Reden: Denkschrift über diese Ausstellung, S. 59.

[2]) „Die elegantesten Gehäuse zu Stutzuhren" aus Haida werden in einem etwas überschwänglichen Aufsatz „Drei Tage in Böhmen" in der Zeitschrift „Erinnerungen" (Wien und Prag; IV. 1824, S. 50) ausdrücklich hervorgehoben.

[3]) In Paris werden bei der Ausstellung von 1839 — nach dem Bericht F. B. W. Hermanns über diese Ausstellung S. 300 — besonders die beiden Spezialisten auf diesem Gebiete: Martin (rue Richelieu 77) und Chapelle (rue du Faub. St. Denis 19) hervorgehoben. — Gute Abbildungen früherer bronze- und silbermontierter Empiregefäße — von 1813 z. B. der Sammlung Dr. M. Strauß in Wien — bei Eduard Leisching, Der Wiener Kongreß, Tafel 33.

[4]) Verschiedene montierte Glasobjekte stellt z. B. auf der Industrieausstellung von Mainz 1842 die Fabrik von Jakob Weiß in Wien aus.

[5]) Ein nettes Stück, desgleichen eine Senfbüchse, mit Braunschweiger Silbermontierungen von 1818 im Museum von Braunschweig. — Im Stadtmuseum von Göttingen wird unter dem jüdischen Beschneidungsgerät auch ein kleiner Krystallglasflakon mit Goldmontierung verwahrt.



Abb. 15. Bronzemontierte Krystallgläser mit Steinel- oder Walzenschliff, um 1810—1820. (Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.)

schliffene Krystallglaspokale, die ganz in der Art der älteren silbernen oder zinnenen Schützen- und Zunftpokale z. B. mit auf einem Reifen angehängten Silbermünzen aus den Befreiungskriegen (bei Dr. List in Magdeburg), oder mit vielen angehängten Silberschildchen z. B. der Gesellschaft „Werft" auf dem Schlosse Lichtenstein in Württemberg geschmückt sind. — Silberne Deckel auf Empire- und namentlich späteren Biedermeiergläsern sind nicht selten; die Punzierung des Deckels — vielfach Wiener Probe [1]) — gibt aber nur über die Herkunft dieser Montierung, nicht über die des Glases Auskunft. — Silbermontierungen, noch häufiger aber Bronze- und Messingmontierungen findet man auch sehr häufig auf Tischglocken, doch überwiegen hier schon die späteren aus allerlei Farbenglas [2]). — Selbst das zur Verbindung mit Glas wenig empfehlenswerte, aber in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders begünstigte Gußeisen fehlt unter den Montierungsmetallen nicht, doch wurde es — in zart durchbrochenen antikisierenden oder gotisierenden Formen — vornehmlich zu Gestellen oder Einsatzfüßen, z. B. für die, auf solche Behelfe angewiesenen, hohen, stabförmigen Kölnisch-Wasser-Flaschen verwendet [3]). — Schließlich mögen auch die (Schweizer) Spielwerke Erwähnung finden, die man in den meist quadratischen Füßen größerer Pokale, auch türkischer Wasserpfeifen unterbrachte.

[1]) Wiener Probe findet man u. a. auf Silber-Glasdeckeln von 1813 (Auktion Herzfelder I, Nr. 629), von 1824 (L. Schidlofs Auktion vom 19. Sept. 1921, Nr. 561), von 1839 (Auktion Herzfelder I, Nr. 625), von 1844 und 1847 (Dorotheum-Auktion Franz Hauer, 1918, Nr. 494 und 506), von 1858 (obengenannte Schidlof-Auktion, Nr. 567) usw. Ein Spätbiedermeierglas mit Silberdeckel ist auch auf dem Stilleben von Josef Lauer (um 1830--60) in der Wiener Auktion Kolisch usw. bei Glückselig & Wärndorfer, 1921, Nr. 618 verewigt. — Münchner Probe zeigt der Deckel eines Bierkrügels der Auktion Herzfelder I, Nr. 534.

[2]) Z. B. sieben verschiedene Stücke in der Sammlung Pazaurek. — Eine Rubinglocke mit Metallmontierung von Henry Elkington ist abgebildet im Journal of design and manufactures III (1850) S. 86.

[3]) Wiener Auktion E. Herzfelder I (1921) Nr. 827.

F. Egermann aus Blottendorf stellt 1829 in Prag (Nr. 1749) einen solchen „Trinkbecher aus Edelsteinglas mit einem Spielwerk“ um 40 fl. 43 Kr. C. M. aus; ein reich geschliffener Rubin-Überfang-Pokal mit dem Brustbild Friedrich Wilhelms IV. von Preußen und mit durchbrochenem Kronen-Kissen-Deckel aus den vierziger Jahren steht im Berliner Hohenzollernmuseum (vgl. Abb. 36); einen Rubinglas-Deckelpokal von 1841 besitzt J. Jahn in Prag-Weinberge (Prager Museumsausstellung von 1908, Nr. 1134); und ein Nargilehgefäß mit Spieldose von 1835 für den orientalischen Export gehört dem Österreichischen Museum in Wien [1]. — Die Rücksichtnahme auf die Wünsche der islamitischen Kundschaft [2] hatte überhaupt eine wesentliche Bereicherung der Formen und Dekore sowohl beim Krystallglas, wie auch beim Farbenglas zur Folge. — Daß nicht nur die großen Krystallglaskandelaber, sondern auch die Riesen-Vasen und Schalen und namentlich die Tische oder Dreifüße aus der ehemals kaiserlichen Krystallglasfabrik von St. Petersburg vielfach auf vergoldete Bronzemontierung angewiesen sind, ist selbstverständlich; reiche, über mannshohe Schaustücke dieser Art, meist mit Brillant- oder Kantenschliff stehen in den ehemals kaiserlichen Schlössern von Petersburg (Winterpalais) und Umgebung (Pawlosk oder Zarskoje Sselo), aber auch in Berlin (Palais Kaiser Wilhelm I.), Potsdam (Neues Palais), Charlottenburg, im Schlosse von Weimar (Dichterzimmer) und an anderen Stellen, wohin sie als kaiserlich russische Geschenke verehrt wurden. Das älteste, größere nachweislich russische Stück, ein zylindrischer Louis XVI.-Deckelkorb aus durchbrochen geschliffenem, blauem Glase in der Eremitage von Petersburg, mit der Jahreszahl 1786, ist auf eine Montierung noch nicht angewiesen. — Aber auch die großen Ausstellungs-Renommier-Schliffvasen der dreißiger und vierziger Jahre setzen vielfach ihren Stolz darein, auf eine Montierung verzichten zu können, was bei der Zuerkennung der Auszeichnungen auch gewöhnlich hervorgehoben zu werden pflegt. Das Hauptstück in der Kollektion der gräflich Harrachschen Fabrik Neuwelt bei der Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 1237), nämlich der große „Tischaufsatz von Krystallglas 36 Zoll hoch, im gothischen Styl“ um 158 fl. C. M. wird wohl noch montiert gewesen sein, vielleicht auch ebenda (Nr. 1240) die „Punschbowle sammt Deckel und Löffel mit Säulengestell von Kristallglas, in diversen englischen Schliff“ um 42 fl., dagegen kaum die ebendaselbst (Nr. 1238) erwähnten „Zwei Frucht- und Blumenvasen hetrurische Form, von Kristallglas, 22 österr. Zoll hoch“ zu je 60 fl. oder die, zwei Jahre später von derselben Fabrik ebenfalls in Prag vorgeführte „Jardinière von 34 Zoll Höhe, aus 10 Stücken, Brillantschliff, zum Theil in gothischem Style, wegen der mühsamen Arbeit merkwürdig“ um 92 fl.; und sicher ummontiert war der ebenfalls 1831 in Prag bei derselben Gewerbeausstellung (Nr. 1535) von Ignaz Palme & Comp. in Parchen gezeigte „in Silberschliff brillantierte Rosoglio-Aufsatz von 12 Personen, wovon die Bouteille mit einem Übersatze einen türkischen Tempel bildet, und auf einer gestützten Taze steht“ um 29 fl. 38 Kr. C. M. (vgl. Abb. 321). Aber nicht die aus vielen Einzelteilen bestehenden Schaustücke, sondern die ein einziges kompaktes Riesenstück bildenden Monstrevasen, deren genauer Schliff besondere Kraft und Geschicklichkeit beanspruchte, wurden später immer mehr bevorzugt, und Arbeiten dieser Art, namentlich z. B. von Josef Opitz in Blottendorf, aus der Mitte des 19. Jahrhunderts fanden viel Bewunderung. Schon früher hat sich dieser, sehr geschickte Kugler — als Mitarbeiter von Anton Ferdinand

[1] B. Bucher: Die Glassammlung des K. K. Österr. Museums. S. 117, Nr. 6674.

[2] Um 1830 namentlich durch die landesbefugte Glasraffinerie Franz Vogel in Steinschönau, die jährlich für 200000 fl. C. M. Glaswaren durch ihre Niederlagen in Konstantinopel und Smyrna dem Orient zugeführt und dafür auf der Prager Ausstellung von 1831 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet wurde.

Schürer in Blottendorf — bei der Prager Ausstellung von 1829 persönlich eine ehrenvolle Erwähnung geholt und dem Schürer die silberne Medaille verschafft, indem er (Nr. 333) einen „Glasbecher, inwendig gekugelt", fertigte, was im Bericht (S. 44) als „ein neuer Fortschritt in der Glasschleifkunst" verzeichnet wird, aber doch mehr als eine mühsame Künstelei zu betrachten ist, die auf der Prager Ausstellung von 1831 (Nr. 1359 „Krystallglas mit innerer Kuglerarbeit" 3 fl., und zwar diesmal für Egermann) noch einmal wiederholt wird, aber doch nicht weiter verfolgt werden kann und ohne Einfluß auf die Entwicklung des Schliffes blieb[1]).

Aber nicht Graf Harrach, dessen Hauptverdienste um die Glasveredlung auf anderen Gebieten liegen, obwohl die Fabrik von Neuwelt auch im Schliff ganz Vorzügliches, selbst Virtuosenstückchen[2]) zu verzeichnen hat, auch nicht Ignaz Palme und Ferdinand Schürer oder F. Steigerwald in Haida, der sich 1835 in Wien durch schöne Stücke zuerst bemerkbar macht, sind es, die das geschliffene Krystallglas in Böhmen zur höchsten Blüte emporführten; dieser Schritt — im Anschluß an englische und französische Vorbilder — ist vielmehr einerseits der Familie Meyr[3]) zu verdanken, die in Südböhmen, zuerst in Silberberg und Georgenthal[4]), schon seit 1798 den Brillantschliff pflegt und später in Adolf und Eleonorenhain das Krystallglasmaterial immer mehr vervollkommnet, anderseits dem Josef Hansel in Haida († 1834, 79 Jahre alt, in Amsterdam), der gerade die englischen Verbesserungen nach Böhmen bringt[5]). Als gute Steinelschleifer werden in Nordböhmen genannt[6]):

[1]) Es ist dies ein Gegenstück zu dem nicht viel späteren, sogar von innen geschnittenen, rubinierten Facettenkelch der Sammlung Pazaurek. Auch dieses Glas, das ohne weitere Nachfolge blieb, ist lediglich ein Zeugnis dafür, daß man ab und zu dem Kitzel, ungewöhnliche technische Schwierigkeiten zu überwinden, nicht ausweichen konnte, und damit eigentlich nur ausgefallene Arbeiten vollbrachte, die etwa in der Richtung der älteren, (durch ein Loch) im Innern bemalten Hühnereier u. dgl. liegen.

[2]) Eine Neuwelter Säule, die als Aufsatz einen flachen, aus einer Krystallglas-Kreisscheibe ausgezänkelten Doppeladler trägt, verwahren die Sammlungen des Wiener Technischen Museums, neben vielen brillantierten Arbeiten der gleichen Fabrik von 1818ff.

[3]) Von Josef Meyr dem Vater (in Silberberg 1810) steht eine diamantierte Fruchtschale (Abb. 16) auf hohem Fuß im Österreichischen Museum in Wien (B. Bucher, Gläsersammlung S. 117, Nr. 1687); er hat — nach dem Prager Ausstellungsbericht von 1836 S. 66 — 1798 den Brillantschliff eingeführt und war bis in sein 93. Lebensjahr tätig. Johann Meyr, der Sohn (seit 1829, † 1841), der seine Wiener Vertretung bereits der später berühmt gewordenen Wiener Firma J. Lobmeyr in der Kärntnerstraße übertragen hat, wird auf der 1. Wiener Gewerbeausstellung von 1835 nicht nur für sein Farbenglas, sondern besonders für sein Krystallglas, dessen Güte hervorgehoben wird, mit der silbernen Medaille, ein Jahr später bei der Prager Ausstellung sogar mit der goldenen Medaille ausgezeichnet; er beschäftigte damals 182 Schleifer, und Krystallgläser waren — nach dem Bericht der Ausstellungskommission — „in solcher Vollkommenheit auf der Ausstellung bisher nicht vorhanden"; die jährliche Erzeugung wird — neben Tafelglas und Uhrgläsern — mit 900000 bis 1000000 Hohlgläsern angegeben, die zum großen Teil zur Weiterveredlung nach Nordböhmen gingen.

[4]) Auch nach dem Übergang dieser Glashütten auf den Herrschaftsbesitzer Grafen Buquoy wird der Brillantschliff daselbst (neben Hyalith) weiter gepflegt. Ein Glasbecher mit der Medaillon-Inschrift „Vivat Franz der Gute" aus Georgenthal von 1818 und ein Lavoir mit Gießkanne im Rautenschliff aus dem gleichen Jahre stehen im Wiener Technischen Museum.

[5]) Schebek a. a. O. S. 429; Hansel (in der holländischen Schreibweise „Hanzel") hat schon 1820 dem damaligen österreichischen Kronprinzen Ferdinand 26 geschliffene und geschnittene Gläser überreicht, die sehr gerühmt werden

[6]) Schebek a. a. O. S. 19 (nach Aufzeichnungen von 1836). — Darnach auch Walcher von Molthein a. a. O. S. 17ff. — St. Edler v. Keeß (Beschreibung der Fabrikate . . . Wien 1823) weiß S. 870 noch folgende Namen zu nennen, die sich heute nicht weiter verfolgen lassen: Joseph Werner-Arnsdorf, Franz Kreibich in Manisch, Wenzel Scholze in Parchen und Franz Weikert als Kugler, Franz Klimt-Sonneberg und Vincenz Scholze in Parchen als Steinelschleifer und Franz Klimt in Arnsdorf, Fabian Heller in Scheiba und Benedikt Scholze in Parchen als Polierer.

Anton L a n g e r (um 1800) und Franz H a u p t m a n n in Blottendorf Nr. 84, der zuerst die Spitzsteinel schliff, Johann R e i n s c h aus Kittlitz und Joseph S e e m a n n aus Ober-Arnsdorf, beide in Falkenau, dann (um 1836) der beste Kugler Florian W a z e l in Hillemühl Nr. 50 und Johann G i m p f e l aus Kittlitz, denen noch die beiden Langenauer Kugler David K l e i n p e t e r (um 1810) und Anton S c h n e i d e r (um 1840) angefügt werden, während der Schleifer Franz Gerner, ebenfalls in Langenau, hauptsächlich als Lusterbauer in Betracht kommt. — Von sonstigen Produktionsstätten von Schliffgläsern im übrigen Böhmen treten durch ihre Aus-



Abb. 16. Gesteinelte Jardinière in vergoldeter Bronzefassung. Wien, um 1820. (Wien, bei Prof. Dr. Hupka.)

stellungsbeteiligung in Prag (1829 und 1836) und Wien (1835) Joseph Lötz & J. Schmidt in Goldbrunn bei Bergreichenstein hervor, die sich besonders 1835 mit „neuem französischem Schliff" hervortun, ferner Eisner & Sohn in Bergreichenstein, Joseph Nachtmann in Czegkow (Taborer Kreis), der Glasschleifer Hojer (mit dem Glasmeister Schelly) in Swietla (Czaslauer Kreis) und Joseph Kopp in Slawetin (auch Czaslauer Kreis), die drei Letztgenannten bereits aus dem tschechischen Sprachgebiet. — Auch die Fabrik Porto Valtravaglia am Lago Maggiore in der damals zu Österreich gehörigen Lombardei erzeugte geschliffene Krystallgläser nach böhmischer Art.

In Deutschland ist es hauptsächlich S c h l e s i e n, das den englischen Brillantschliff zugleich mit den kompakteren Formen früh übernimmt, ohne auf das schwere

Gewicht besonders hinzuarbeiten. Preußler in Schreiberhau stellte bereits 1822 in Berlin eine ganze Reihe solcher Arbeiten aus[1]). In künstlerischer Beziehung aber überragt der Schliff bald das englische Vorbild nicht unwesentlich. Zu den bekanntesten Glasschleifern der Biedermeierzeit gehört der intelligente M. Finsch in Warmbrunn, der noch 1844 in Berlin einige seiner besten Stücke ausstellt[2]). — In Hannover wäre noch F. E. Stender in Lamspringe zu nennen, dessen Silberschliffgefäße auf der Ausstellung in Hannover 1840[3]) vorgeführt werden. — Ja die Schliffbegeisterung erstreckte sich sogar auf Rheinkiesel, aus denen der Mannheimer Juwelier und Hof-Edelsteinschleifer Karl Weber 1833 und in den folgenden Jahren in Mainz zwei Urnen mit 4980 bezw. 10000 geschliffenen Facetten ausstellt[4]).

In Frankreich, wo der Manufakturchemiker Lambert von Sèvres schon um 1782 gutes Bleikrystall herstellt, wird der Wettlauf mit England mit Energie aufgenommen und durchgeführt; die größte Vollkommenheit erreichen in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts die geschliffenen Krystallgläser von Chagot frères in Creusot, wo Lamberts Verfahren weitergepflegt wurde, von Bontemps & Co. in Choisy-le-Roy, von Rouyer, Maes & Co. in Billancourt, von Tissot in Belleville (diese beiden hauptsächlich erst um 1840), von Baron Klinglin in Plaine de Valch, von D'Artigues[5]) (um 1810), später von Godard & Co. in Baccarat, von Seiler in Mutzthal-Saint Louis, von Burgun, Valter & Co. in Maisenthal und verschiedenen anderen Fabriken auch außerhalb der hauptsächlichsten Glaserzeugungsgebiete. Die gleichzeitige Mode der eingeglasten Pasten ließ sich mit dem Schliff sehr gut vereinigen. Allmählich übernimmt auf dem Gebiete des vollkommensten Krystallglases die Fabrik von Baccarat die Führung, um sie dauernd zu behaupten und das früher gerade in Frankreich vielfach übliche wasserbläuliche Krystallglas zu verdrängen. Leider geht von hier auch das Preßglas schon zu Anfang der dreißiger Jahre in alle Welt, das gerade durch seine rasche technische Vervollkommnung dem vornehmen Schliffglas argen Abbruch tut.

Verhältnismäßig den geringsten künstlerischen Ertrag hat England zu verzeichnen, von wo die Brillantierung, nicht selten auf Bleikrystall von ein wenig rötlichem Stich, ihren Siegeslauf angetreten hatte. Die verschiedenen Hohlglasfabriken, die sich in ihren Erzeugnissen nicht sehr wesentlich voneinander unterscheiden, legten, wie in Frankreich, das Schwergewicht auf chemische und technische Vorzüge, nämlich auf die immer größere Reinheit und Leuchtkraft des verführerischen Bleikrystallmaterials, ohne in der Mannigfaltigkeit der Kuglermotive mit Böhmen wetteifern zu können; selbst um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist noch kein nennenswerter Fortschritt zu verzeichnen, wie etwa die Gläser von W. H. B. & J. Richardson in Stourbridge nach den Entwürfen von W. J. Mackley bezeugen. Die meist unnötig übertrieben schwerfälligen Formen, die alte Erbschaft des Landes, behielt England bei und zwang sie, wenn auch nur vorübergehend, auch dem Festlande auf, bis die auch hier aus Gründen der Wirtschaftlichkeit ebenfalls begünstigte Preßglasseuche endlich auch hier das Schliffglas zurückdrängte.

Das dickwandige und schwere Glas blieb zwar besonders für größere Schliffobjekte wie für Überfangarbeiten auch weiterhin unentbehrlich. Aber für den Glas-

[1]) Verzeichnis der zur öffentlichen Ausstellung vaterländischer Fabrikate vom Jahre 1822 eingesandten Gegenstände (Berlin 1822) S. 30, Nr. 699 ff.

[2]) Katalog der Gewerbeausstellung im kgl. Zeughaus in Berlin 1844 S. 76, Nr. 783, und Neukrantz a. a. O. S. 381.

[3]) Verzeichnis der 3. für das Königreich Hannover veranstalteten Ausstellung inländischer Industrieprodukte; 1840, S. 24, Nr. 409 ff.

[4]) H. Rößler: Bericht über die allgemeine deutsche Industrieausstellung Mainz 1842, S. 261.

[5]) Rapport sur les produits de l'industrie Française; Exposition 1823. Paris. S. 410.

schnitt wurde es von dem dünnwandigen Glase mit der Zeit — als natürliche Reaktion — zum Teil abgelöst. Wenn sich dies auch erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durchsetzte, so hat doch auch schon die Biedermeierzeit hier vorgearbeitet. Dünnwandiges Mousselinglas, das dem 18. Jahrhundert in Verbindung mit dem deutschen Glasschnitt längst nicht unbekannt war, wurde schon 1823 von Chagot frères in Creusot aufgenommen, dann auch von Bontemps in Choisy-le-Roi. Aber selbst in England wurde die fast selbstverständliche Fortführung des Bleikrystalls, nämlich das bleihaltige Flintglas, nicht nur seiner optischen, sondern auch seiner akustischen Eigenschaften wegen für geschliffene Gefäße herangezogen. Und auch der Kontinent bemächtigt sich des „englischen Flint- und Klangglases" oder „klingenden Krystallglases", indem z. B. Stropp in Zechlin oder Preußler in Schreiberhau 1822[1]) Gläser dieser Art in Berlin ausstellen, was die Graf Harrachsche Fabrik von Neuwelt auf den Prager Ausstellungen von 1829 (Nr. 2185 und 2186) und 1831 als erstes Unternehmen in Österreich übernimmt.

Die auch in die Biedermeierzeit fallende Ausbildung des Flintglases für wissenschaftlich-optische Zwecke in Frankreich, Deutschland und England wie die dazu wegen der achromatischen Eigenschaften erforderliche Ergänzung von Linsen aus bleifreiem oder fast bleifreiem Kronglas (Crownglas) kann hier nur flüchtig gestreift werden[2]). Die von Roux und D'Artigues eingeleiteten Versuche, die erforderliche, ganz homogene, blasen- und streifenfreie Glasmasse zu erzielen, sind erst durch den Uhrmacher Guinand aus Brenet bei Neuchatel († 1823) in größerem Umfange gelungen, als er — nach Bayern berufen — für und mit dem berühmten Optiker Frauenhofer in Benediktbeuren entscheidende Erfolge erzielte, die von seinen beiden Söhnen wie von Utzschneider entsprechend fortgesetzt wurden. Von einem der Söhne übernahm Bontemps in Choisy-le-Roy um 1828 das (hauptsächlich im Umrühren des Glassatzes bestehende) Geheimnis, um es 20 Jahre später nach Birmingham zu überführen. In England hatte schon Pellat in Verbindung mit dem gefeierten Optiker Faradey ein anderes Verfahren der Streckung dickwandiger Zylinder für besonders große Glaslinsen eingeführt. Doch dieser Linsenschliff[3]) und der damit zusammenhängende Aufschwung der Fernrohre und anderen optischen Instrumente hat uns hier ebensowenig zu beschäftigen wie etwa der gleichzeitig ebenfalls zur höchsten Blüte gebrachte Strass-Schliff, die Verwendung des reinsten, allerdings auch weichsten Bleikrystalls für falsche Edelsteine oder der Tafel- und Spiegelglasschliff, der in Qualität und Größe besonders in Frankreich und Belgien vorher nie gekannte Spitzenleistungen aufweisen kann.

# In Metallformen geblasene und gepreßte Gläser.

Erfreulich ist dieses Kapitel nicht, mag es sich auch auf noch so viele, teils ins römische Altertum, teils nach China zurückgehende Vorbilder berufen. So lange die — nasse, zweiteilige, aus Buchenholz geschnitzte oder gedrehte — Holzform in der

[1]) Verzeichnis der zur öffentlichen Ausstellung vaterländischer Fabrikate 1822 eingesandten Gegenstände, Berlin, Nr. 699 ff. und 724 ff. — Erst viel später singt Justinus Kerner vom „Sängerglas", das sein soll „ganz ein Gefäß aus Licht und Schall".

[2]) Näheres darüber z. B. bei St. v. Keeß und Blumenbach, Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufakturen (Wien 1830; II, S. 580 ff.), die sich hauptsächlich auf Dinglers Polytechnisches Journal wie auf das Jahrbuch des k. k. Polytechnischen Instituts in Wien stützen.

[3]) Am Schluß unseres Zeitraumes, nämlich bei der Pariser Ausstellung von 1849, führt Guinand (der Sohn) in Paris eine runde Crownglasscheibe von 69 cm Durchmesser vor (Rapport [1850] II, S. 886).

Hütte als Arbeitsbehelf zur Hohlglasherstellung namentlich bestimmter, gleichartiger Formen unentbehrlich ist, ist gegen sie auch nichts einzuwenden; wenn aber eine meist mehrteilige Metallform dazu dient, um große Massen fertig geschmückter, möglichst reich aussehender billiger Objekte auf den Markt zu werfen, so entzieht sie allen gediegenen Glasveredlungsverfahren, hauptsächlich dem Schliff und Schnitt, den Boden und verroht den Geschmack des Publikums.

Und dieses Verbrechen hat auch die Biedermeierzeit mehr als jede vorangehende Periode auf dem Gewissen; und zwar haben dies die Amerikaner und nach ihnen die Engländer, und in besonders erschreckender Weise die Franzosen zu verantworten.

Die in 3—4teilige Metallformen geblasenen Gefäße, hauptsächlich Flaschen aller Art, wären nicht allzusehr gefährlich gewesen; die Glasmasse, die doch in die zartesten Stellen einer noch so fein gearbeiteten Form auf diese Weise niemals restlos eingeführt werden kann, läßt den Reliefschmuck immer nur verschwommen gelingen, wie dies schon bei den sidonischen Reliefgläsern Phönikiens im 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, also verhältnismäßig bald nach der Erfindung der Glaspfeife, oder bei den gallischen Siegesbechern mit den Zirkusdarstellungen aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts ebenso der Fall war wie bei den altalexandrinischen Flaschen in Gestalt einer Weintraube, eines Januskopfes, einer Medusenmaske, eines Negerkopfes oder eines Affen. Die großen ägyptischen Bildsäulen aus schwarzem Glase, von denen uns Plinius, Strabo oder Clemens von Alexandrien berichten, werden kaum aus geblasenen Teilstücken bestanden haben, sondern eher aus gepreßten Glasziegeln, die man ebenso wie die „Smaragdsäulen" des Herkules oder die Smaragdobeliske zu Standbildern zusammenfügte; ihre bedeutenden Abmessungen machten eine allzu scharfe Modellierung, die in der Antike nur von Gemmen-Imitationen erreicht wurde, ohnehin überflüssig. — Auch was die Venetianer im 16. und 17. Jahrhundert in metallene Hohlformen bliesen, und zwar sowohl Kelchfüße mit Girlanden oder Löwenmasken als auch ganze Becher, wie z.B. der wiederholt vorkommende große Neptunbecher, ist trotz der sonst so hohen Kunstfertigkeit von Murano keineswegs vollkommener als die ägyptischen oder römischen antiken Gegenstände. — Man wird sich daher nicht wundern, wenn die geblasenen Reliefgläser niemals als Kunstobjekte recht geschätzt waren, und daß man auf einen so entstandenen „Schmuck" lieber verzichtete. Nur für anspruchslose Kreise vegetierte diese Technik weiter und schuf aus Kreideglas Bauern-Branntweinflaschen und Wallfahrtsandenken oder aus Farbenglas billige Flacons mit den drei französischen Lilien oder schwärzliche Negerkopffläschchen mit Zinnverschluß. Auch im 19. Jahrhundert waren solche ordinäre Dinge nicht ganz ausgestorben. Es sei hier nur an die Fabrik von Benedikt Vivat in Langerswalde bei Marburg in Steiermark erinnert, die bei der 1. österreichischen Gewerbeproduktenausstellung in Wien 1835 (Bericht S. 278) allerhand Trinkgläser mit Porträts und Wappen vorführte, in der Art der amerikanischen Flaschen mit den Präsidentenporträts. Am populärsten waren offenbar die von der genannten steirischen Fabrik voll bezeichneten Becher mit dem Brustbilde des Erzherzogs Johann, dem österreichischen Doppeladler und landwirtschaftlichen Emblemen, wie sie sich noch in verschiedenen Sammlungen — z. B. den Museen von Bregenz, Graz, Linz, wie bei L. Bondy-Prag — erhalten haben. Auch der gepreßte Becher mit den Brustbildern des Kaisers Franz und seiner vierten Gemahlin in der Sammlung von Bertha Kurtz in Wien gehört hierher. — Nicht so anspruchslos, wenngleich technisch etwas besser sind die um 1830 in Frankreich auftauchenden Büsten berühmter Persönlichkeiten, die man als vergrößerte Flaschenstöpsel in Tintenflaschen (!) als Postamente einsteckte; der in eine dreiteilige Form geblasene Kopf auf einem, in eine vierteilige Form geblasenen Sockel mit Girlanden und Perlschnüren sollte offenbar

als Zierde des Schreibtisches dienen, wie sie sogar — ein Napoleon aus Opalglas — im Arbeitszimmer Goethes in Weimar zu sehen ist. Eine andere solche Napoleonflasche aber aus blauem Glase konnte man auf der Breslauer Jahrhundertausstellung von 1913 finden. Aber auch Goethe selbst ist die gleiche „Ehrung“ widerfahren, z. B. in blauem Opalglas in der Sammlung Pazaurek (Abb. 17). Die meisten dieser Tintenflaschenmonumente oder — wie man dort sagte — „flacons de cheminée“ scheinen der Fabrik von Paris in Bercy zu entstammen, von der ein solcher Voltaire in Opalglas 1833 in das Museum von Sèvres aufgenommen wurde[1]); französische Berühmtheiten — in Bein- und Opalglas — kehren in dieser Art auch immer wieder.

Aber derlei müßige Spielereien hätten dem Kunstglas wenig Abbruch zu tun vermocht. Erst als man den ganzen Scharfsinn aufbot, eine Hauptgruppe der gesamten besseren Glasproduktion, das englische geschliffene Bleikrystallglas, durch ein wohlfeiles Surrogat zu ersetzen, wurde die Angelegenheit wirklich gefährlich. Die scharfen Schliffkanten durch das Blasen in eine noch so vorzügliche Metallform wiedergeben zu wollen, wäre ein vergebliches Bemühen gewesen. Als man aber durch Anwendung eines Stempels oder Gußkerns einen bedeutenden Druck auszuüben lernte, bzw. alten chinesischen Gefäßen des 18. Jahrhunderts abgeguckt hatte, wurde es möglich, auch die feinsten Details der Form, wie dies die Glaskurzwarenerzeugung schon längst geübt hatte, auch auf das Hohlglas zu übertragen, aber nur auf Gefäße, die sich nicht nach oben verjüngen, also den Stempel nach erfolgtem Pressedruck wieder freigeben. Durch dieses Verfahren, nämlich durch die Pressung, die sich früher auf Gemmennachbildungen oder Phantasieperlen und Knöpfe — vielfach Zangendruck —, dann auf Lustersteine, Salzschälchen, Tuschnäpfchen, Messerbänke beschränkt hatte, konnten nun alle möglichen Teller und Schalen, selbst größere Waschbecken, nach oben sich erweiternde Vasen — daher die Beliebtheit der „Medici“-Form und der „Jasminvasen“ oder der „Gobelet hollandais“ —, Becher aller Art, Käseglocken, Leuchtermanschetten usw. leicht erzeugt werden; die teuere, aber für das Bleikrystallglas zur Beseitigung der Reduktion des Bleis notwendige Messingform, die an die Stelle der Eisenform trat und nicht mehr, wie in Altchina, nur aus zwei Teilen bestand, sondern aus bis zu 15 Teilen zusammengefügt werden mußte, machte sich bezahlt; jedes Muster kam scharf heraus, und man brauchte bei den besseren Stücken nur die Gußnähte wegzuschleifen. Ja, durch die Kombination der Pressung mit der Auftreibearbeit ließen sich aus ein und derselben Form verschiedene Gegenstände, wie Zuckerschalen, Teller, Frucht- und Blumenaufsätze gestalten. Damit trat in der Massenproduktion eine gewaltige Umwälzung ein, die dem edlen Schliffglas, dem es nicht mehr als eine willkommene Zwischenstufe dienen wollte, eine fast tötliche Wunde beibrachte.



Abb. 17. Opalisierende Preßglasflasche als Goethe-Postament von Paris in Bercy, um 1830. (Sammlung Pazaurek.)

[1]) Brongniart & Riocreux, Description du Musée céramique de Sèvres, Paris 1845, S. 363.

Nachweislich das erste nicht in die Form geblasene, sondern mit dem Stempel gepreßte Trinkglas, ein Walzenbecher mit Schuppenschliffmuster[1]), ist 1827 von Deming Jarves in Sandwichs, Mass. in Nordamerika, gemacht worden, doch werden diesem Stücke gewiß einige einfachere Objekte, wie flache Schalen oder Näpfe, vorausgegangen sein. Die Engländer, die lange um die Priorität auf diesem Gebiete stritten, können erst mit einem Objekt von 1836 aufwarten, nämlich einem gepreßten, hohen Stutzglas von James Stevens in Bull's-Head Court in Birmingham, dem auch manche leichter zu pressende Stücke vorausgegangen sein werden. Andere englische Fabrikanten folgten rasch nach, ohne Rücksichtnahme darauf, daß sie dadurch die Wurzeln ihres eigenen geschliffenen Krystallglases abgruben: John Ogdin Bacchus, George Joseph Green & William Gammon in Birmingham, die schon 1834[2]) ein Patent zur Verhütung von Unreinlichkeiten an der Oberfläche von Metallhohlformen bekommen hatten, Rice Harris, ebenfalls in Birmingham, Apsley Pellat in Blackfriars Bridge in der Grafschaft Surrey, der schon 1831[3]) nicht nur für seine eingeglasten Pasten, sondern auch für eine neue Art, die Metallformen zu verschließen, ein Patent bekam und später (1845) in Gemeinschaft mit Frederick Pellat in Blackheath (Grafschaft Kent) seine Tätigkeit auch auf gemustertes Tafelglas erweitert[4]).

Hat schon die Preßglasflut der Engländer ihren eigenen Markt aufs empfindlichste in Verwirrung gebracht und auf anderen Glasproduktionsgebieten, z. B. Nordböhmen, einen Preissturz bis zu 200% herbeigeführt[5]), so war die unmittelbar darauf folgende Überschwemmung mit Preßglas von Frankreich womöglich noch schlimmer, zumal sich dieses nicht nur damit begnügte, Brillant-, Facetten- oder Walzenschliff nachzuahmen, sondern auch einen Überreichtum an Reliefornamenten in allen gangbaren Stilarten hinzufügen zu müssen glaubte und dadurch vielleicht am allermeisten zur Geschmacksverwilderung in der Glasdekoration vor der Mitte des 19. Jahrhunderts beitrug (vgl. Abb. 308 und 313ff.). Die gotisierenden Architekturmotive wechseln mit renaissance- und rokokoartigen Mißbildungen, alles auf gekörntem Grunde; dergleichen mochte damals, zumal bei den lächerlich niedrigen Preisen, als eine Neuheit der kritiklosen Masse ungemein imponieren, da ein ähnlicher Effekt, in solidem Reliefhochschnitt ausgeführt, Riesenvermögen bedeutet hätte. Wenn man die Musterbücher einer führenden Firma auf diesem Gebiete, nämlich die von Launay Hautin & Cie in Paris[6]) durchblättert, muß man allerdings staunen, welche überreiche Fülle von meist überladenen Formen schon Ende der dreißiger Jahre zu Markt gebracht werden konnte, wenn sich auch die Schmuckelemente auf verhältnismäßig wenige Typen zurückführen lassen, nicht weniger darüber, wie bald alle technischen Hemmungen überwunden wurden, um selbst Flaschen, Karaffen oder Flakons mit scharfer Reliefpressung herauszubringen.

Der Wettbewerb zwang schließlich auch Österreich und Deutschland, sich von dem allgemeinen Preßglastaumel nicht auszuschließen. Die wegen ihres vorzüglichen Krystallglases bekannte Fabrik von Johann Mayr in Adolph im Böhmerwald führt

---

[1]) Abgebildet in der Zeitschrift „Sprechsaal" (Coburg) XX, 1887, S. 255 innerhalb der Artikelserie „Geschichtliches vom Preßglas" von Alex. Schmidt (Nr. 14—16, S. 219ff.). — Vgl. auch Edwin Atlee Barber, American Glassware, old and new, Philadelphia 1900, wo man auch die Vorstufen, in Formen geblasene ordinäre Feldflaschen mit Präsidentenporträts, abgebildet finden kann.

[2]) Englisches Patent vom 28. Februar 1834, Nr. 6671; Berlin, Reichspatentamt, Bd. 126.

[3]) Englisches Patent vom 9. September 1831, Nr. 6091; Berlin, Reichspatentamt, Bd. 110. — Vgl. auch „Register of Arts", November 1831, S. 231 und Dinglers Polytechn. Journal XLIII, S. 443.

[4]) Englisches Patent vom 17. November 1845, Nr. 10, 699; Berlin, Reichspatentamt, Bd. 254.

[5]) Josef Sieber, Geschichte der Stadt Haida, 1913, S. 142.

[6]) Das 5. Supplement vom 1. Februar 1840 liegt in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin (P. 275) auf.

— allerdings nur nebenbei — bereits 1836 auf der Prager Ausstellung Preßglas mit „erhabenen arabeskenartigen Verzierungen“ vor, „durch dessen Verfertigung die Franzosen und Amerikaner unsere Schleifereien zu beeinträchtigen drohten“ — wie der Ausstellungsbericht[1]) hervorhebt, ohne die Hinzufügung zu unterlassen, daß man sich erst durch „die Verbindung mit der Feinschleiferei“ eine gedeihliche Weiterentwicklung verspreche. Ebenfalls 1836 hat auch Josef Lobmeyer (Ludwigs Vater) in Marienthal in Slavonien die Preßglaserzeugung eingeführt. Einen für das Kunstglas gefährlichen Umfang hat aber die Preßglasproduktion in Österreich, namentlich in Böhmen, zum Glück nicht angenommen. — In Deutschland stellte die Fabrik von C. W. Scheffler in Haidemühle bei Spremberg bei der Berliner Gewerbeausstellung von 1844 als die einzige Preßglas aus, das als „sauber“ gemustert gerühmt wird. Erst die folgenden Jahrzehnte der expansiven Export-Industrialisierung und zugleich größten Geschmacksverwilderung, die auch auf allen anderen Gebieten das Billigste, das „nach etwas aussah“, bevorzugte, begünstigten überall die Verbreitung des Preßglases, das sich technisch immer mehr vervollkommnet hatte und dem Schliffglas immer mehr zur Verwechslung ähnlich wurde, bis schließlich ein Menschenalter später die Reaktion dagegen nicht ausbleiben konnte und das Preßglas vorwiegend in den Gasthausbetrieb verdrängte.

Auch unter den massiven Hohlform-Gußarbeiten fällt die höchste Steigerung, die Anfertigung von mattierten kleinen Porträtbüsten, die meist auf schwarzem geschliffenem Glassockel stehen, erst in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die erträglichsten von ihnen, nämlich die noch aus dem Ende der fünfziger Jahre stammenden, sind wenigstens noch ein wenig nachgeschnitten, schon um die Nähte der gewöhnlich dreiteiligen Formen zu beseitigen. Solchen Büsten etwa des Kaisers Franz Josef von Österreich und der Kaiserin Elisabeth (z. B. im Kunstgewerblichen Museum in Prag oder in der Sammlung C. Baer-Mannheim) oder des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (im Berliner Hohenzollernmuseum oder in der Sammlung G. W. Schulz in Leipzig) folgten aber bald andere Herrscherköpfe oder religiöse Plastiken (z. B. Madonnenköpfe oder -figuren, wie sie noch in den siebziger Jahren auch in Baccarat gemacht wurden), die — um den Wettbewerb noch mehr unterbieten zu können — ohne Retusche in alle Welt gingen, also nur noch „billig und schlecht“ waren, was eigentlich als Leitspruch des ganzen künstlerisch so wenig erfreulichen Preßglaskapitels gelten kann.

## Der Glasschnitt im allgemeinen.

Da mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts — neben England — Deutschböhmen in der Veredlungskunst des Hohlglases wieder, wie drei Jahrhunderte zuvor, die Führung übernimmt, ist es selbstverständlich, daß die Lieblingstechnik[2]), in der dieses Land die Lehrmeisterin anderer Glasgebiete geworden war und mit der

[1]) Bericht der Beurtheilungs-Commission über die vierte Ausstellung der böhmischen Gewerbsprodukte 1836, Prag 1837, S. 67.

[2]) Es ist bezeichnend, daß man gerade in Böhmen den Schnitt mit dem Rädchen in der Biedermeierzeit auch auf Porzellan auszudehnen trachtete (wie dies schon Böttger beim roten Steinzeug von Meißen versuchen ließ), wenn auch solche Bestrebungen natürlich als nicht materialgemäß über die ersten Stadien nicht hinauskamen. In der Sammlung böhmischer Porzellane des Prof. Dr. Hans Meyer in Prag II befinden sich z. B. zwei Schlaggenwalder Porzellanteller von 1836, bei denen die höchsten Lichter auf dem naturalistisch gemalten Obst mit dem Glasschneidezeug herausgeschnitten wurden, was selbstverständlich an diesen Stellen eine Verletzung der Glasur zur Folge hat.

es sich den Weltmarkt erobert hatte, stark in den Vordergrund tritt. Venedig-Murano war ohne Einfluß geworden; nicht einmal die farblose Dünnwandigkeit seiner Erzeugnisse konnte sich behaupten, nachdem das dickwandige Schliffglas Englands zur herrschenden Mode geworden. Ein Bündnis der Tendenzen von Böhmen und England war dagegen naheliegend, zumal Böhmen, zum Unterschiede von Nürnberg, Thüringen und weiten anderen deutschen Gebieten schon im ganzen 18. Jahrhundert Schnitt und Schliff bei allen etwas besseren Erzeugnissen stets zu verbinden gewußt hatte. Ist der Schnitt nun auch nicht Alleindekor — von ordinären Dutzendarbeiten für anspruchslose Volkskreise abgesehen —, so nimmt doch der Schliff in der Regel auf den Schnitt mehr Rücksicht, als dies im 18. Jahrhundert der Fall gewesen war, indem nun die geschnittenen Darstellungen gewöhnlich nicht mehr durch die Kanten der Schliffacetten unterbrochen werden, sondern meist besondere rechteckige oder runde Medaillons, die den Schnitt aufzunehmen haben, vom Schleifer oder Kugler freigelassen bzw. zu diesem Zwecke besonders angeordnet werden. In der Masse gefärbtes Glas wurde allerdings — zum Unterschiede vom Potsdamer Kunckel-Rubin — lieber nur geschliffen, aber mit dem Aufkommen des Überfangs, der Lasuren oder gar der Farbenätze entstanden wieder neue Möglichkeiten für den Glasschnitt, dessen Darstellungen sich nun von einem z. B. blauen, gelben oder roten Hintergrund entsprechend abheben konnten.

Tüchtige Glasschneider waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts selten geworden. Die gewöhnlichen Exportwaren gaben nur den schlichtesten Handwerkern, deren Fertigkeit über Schilder, Kränzel und Rändchen, Buchstaben und Devisen, wie über stereotype Blümchen nicht hinauskam[1]), Beschäftigung, und bessere Kräfte wandten sich — besonders auffallend im schlesischen Warmbrunn — dem in der Zeit des Klassizismus so sehr geschätzten Edelsteinschnitt, mitunter auch dem Schnitt von Muschelkameen zu. Für höhere, namentlich figurale Aufgaben mußte sich erst eine neue Generation heranbilden, die auch überraschend bald voneinander vielfach unabhängig an verschiedenen Stellen zur Verfügung stand, ja gerade in Nordböhmen fast im Handumdrehen für die denn doch beschränkten Aufgaben viel zu zahlreich wurde, so daß nicht wenige, darunter einige der besten Glasschneider an Frankreich, England oder Amerika abgegeben werden konnten, um die dortige Produktion anzuregen und dort Schüler heranzubilden. — Das 19. Jahrhundert beginnt mit noch schlichterem Tiefschnitt auf noch nicht allzu dickwandigem Glase, um bald zu schwerem Schliffglas, dann zum Farbenglas aller Art überzugehen.

Die höchste Leistung ist der gute figurale Schnitt, und darin wieder hauptsächlich der Porträtschnitt, der auch im Tiefschnitt immer nur einigen wenigen, besonders begnadeten Künstlern gelungen und gar im vollendeten Hochschnitt seit jeher nur auf seltene Ausnahmen beschränkt geblieben ist; wer dergleichen beherrschte, hatte sich immer lieber dem besser gewerteten Edelsteinschnitt zugewendet. Umso staunenswerter ist es, daß wir in der Biedermeierzeit einen D. Bimann auftauchen sehen, der seine meisten Vorgänger im Tiefschnitt auf Glas weit in Schatten stellt, ebenso daß auch unabhängig von ihm z. B. in Warmbrunn oder Karlsbad Porträtschnitte auf Glas entstehen, die sich ehrenvoll neben ihm behaupten, wenn wir auch in Ermangelung von Signaturen die meisten erhaltenen Arbeiten nicht gerade bestimmten Meistern zuteilen können, obwohl einzelne derselben in den Quellen auch als Porträtschneider angeführt erscheinen. Von früheren Arbeiten sei hier nur der schöne Zylinderkelch mit dem Brustbilde des Dichters Lord Byron in der Sammlung

[1]) Dementsprechend schwankten auch die Preise für den Glasschnitt ungemein. „Es gibt geschnittene Gläser, bey welchen der Arbeitslohn für das Stück mit 1 kr. bis 50, 100, auch bis 500 fl. W. W. bezahlt wird“ (St. v. Keeß, Beschreibung der Fabrikate. Wien 1823, S. 871).

Hermann Waldeck in Mannheim (Abb. 18), von späteren der rubinierte Deckelpokal mit dem Kopfe des Feldmarschalls Radetzky in der Sammlung Heinrich Waldes in Prag (Abb. 19) herausgegriffen. Von Napoleon und Kaiser Franz, von Goethe und Luther, dessen Jubiläum 1817 auch die Kunst veranlaßte, sich wieder neu mit ihm zu beschäftigen, bis zu dem Polen Kosciuzko oder dem Ungarn F. Deak, vom Erzherzog Carl (Sammlung Comillo Hardt in Wien) oder vom badischen Minister Baron W. L. Regnard (von 1831, bei K. E. Burckhardt-Großmann in Basel) oder dem Dichter Schneckenburger (bei Philipp Schwarz in Stuttgart) bis zu dem Prager Professor J. V. Kromboltz (Prag, Städtisches Museum) oder dem Prager Konservatoriumsdirektor Weber (Sammlung F. F. Palme in Steinschönau) oder dem nordböhmischen „Glaskönig" Joseph Riedel (Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum) gibt es eine ganze Reihe mehr oder minder gelungener Versuche, sich mit der schweren Aufgabe des Porträtschnittes abzufinden. Eine markante Persönlichkeit, wie der alte Fritz von Preußen (z. B. Sammlung Heye in Hamburg) gelingt in der Biedermeierzeit meist besser, als im 18. Jahrhundert, allerdings noch mehr, wenn man die leichtere Aufgabe wählt, diesen immer gleich volkstümlichen König in ganzer Figur zu Pferde nach dem Chodowiecki-Stich auf Glas zu übertragen (z. B. zwei Exemplare in der Sammlung Pazaurek). Auch Napoleon erscheint häufig in ganzer Gestalt (z. B. in seiner Begegnung mit Kaiser Franz auf dem Ranftbecher der Wiener Sammlung L. Schidloff oder besser auf dem Schlachtfeld auf einer späteren, silbergelb geätzten Vase derselben Sammlung oder auf dem farblosen Becher von 1829 im Goethehaus von Weimar), auch zu Pferde (z. B. Sammlung Dr. Schülein in München). Der Glasschneider, für den der kleine Maßstab der Figuren eine wesentliche Erleichterung bedeutet, entschädigt dafür gerne durch ein entsprechendes Aufgebot mehrerer, ja recht zahlreicher Figuren, die von einzelnen tüchtigen Meistern, namentlich von A. Böhm oder Pelikan, zu bewegten Bildern nach schwierigen Vorbildern zusammengeschlossen werden. Geschichte und Gegenwart liefern in gleicher Weise den Stoff: die Ermordung Cäsars (auf einem schon späten Dosendeckel der Sammlung Dutuit in Paris) oder die Wallensteins (vielleicht zum zweihundertsten Jahresgedächtnis 1834, auf einem Krystallglasbecher des Schloßmuseums in Dux), — aber auch die Erbhuldigung der böhmischen Stände für Kaiser Ferdinand, 1836 auf dem hohen, jetzt im Technischen Museum von Wien befindlichen gelben Deckelpokal, der vom Glashändler Bienert in Windisch-Kamnitz erworben wurde und auf eine Lithographie von F. Wolf nach Gurk zurückgeht. Vier aktive österreichische Generale aus dem gräflichen Hause Kinsky sind nebeneinander auf einem Walzenbecher des Schlosses Bürgstein verewigt, die Familie Brosche — ein Brosche ist um 1830 als Glasschneider




Abb. 18. Krystallglas-Fußbecher mit Porträtmedaillon Lord Byrons, um 1820. (Mannheim, Sammlung H. Waldeck.) (Aufnahme von Tillmann-Matter.)

für Ignaz Palme in Parchen beschäftigt — auf einem Glockenbecher mit lila Lasur in der Berliner Sammlung J. Mühsam (Nr. 395). — Auch Bildwerke, wie das 1837 in Mainz errichtete Gutenbergdenkmal von Thorwaldsen (auf einem silbergelben Kelchglas der Sammlung Waldeck in Mannheim) oder Szenen aus Dichtungen oder Opern finden ihre Illustrationen auf geschnittenen Gläsern, wie die Köpfe der sieben trojanischen Helden auf einem guten Walzenbecher bei Dir. Rob. Schmidt in Frankfurt oder Schillers Gang nach dem Eisenhammer (in acht Darstellungen auf dem Becher der Auktion v. Gasser, München 1912, Nr. 838), C. A. Tiedges Urania nach Titelblättern, Stichen von Heinrich Schmidt nach Schnorrs Zeichnungen, der fünften, 1814 in Halle erschienenen Auflage[1]) auf vier Bechern des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe (Abb. 20). Szenen aus Mozarts Zauberflöte finden sich in ähnlicher Weise auf einem größeren Satz von Wassergläsern verteilt, von denen die sechs charakteristischsten Stücke in die Sammlung Pazaurek gelangt sind; oder es werden mehrere Szenen gleich auf demselben Glase in einzelnen Knopfmedaillons angebracht, wie etwa auf dem Freischützbecher der Sammlung L. Schidlof-Wien[2]).

Daß in einer überall auf das klassische Altertum zurückgreifenden Periode die Mythologie auch auf geschnittenen Gläsern zu Worte kommen muß, ist selbstverständlich; als Hauptmeister tritt uns hier F. Gottstein entgegen; und doch ist dies nicht in dem Umfange der Fall, wie etwa auf gemalten Beinglastafeln (Lichtschirmen, Spiegelrahmen-Einsätzen). Der in Glasschnitt seit Jahrhunderten besonders beliebte Orpheus lebte in einer Zeit, die die ersten Männergesangvereine erstehen sieht, weiter (z. B. gutes Walzenglas auf 10 Füßen in der Sammlung F. F. Palme-Steinschönau), ebenso — meist auf derberen Gläsern — Bacchus, dem allmählich auch das früher unbekannte Gegenstück des Gambrinus beigesellt wird. Die Venus fehlt natürlich nicht; ein besonders feines Glas mit Venus auf einem Schwanenwagen steht im Hamburgischen Museum (Abb. 21) und hat ein Gegenstück in der Sammlung O. Blohm in Hamburg, auf dessen Empireglas Diana in einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen dargestellt ist. Noch häufiger sind Amor und Psyche (z B. Empireglas im Museum von Graz oder Biedermeierglas bei V. Schick-Prag) oder selbstverständlich Amor allein und Amoretten in den verschiedensten Darstellungen. Chronos auf galoppierendem Pferde (Museum in Linz, Sammlung Ružička-Prag), Theseus nach dem damals besonders populären Canova-Standbild (Prag, Kunstgewerbl. Museum) oder Herakles in gleicher Stellung (vgl. auch Abb. 327), die Berliner Amazone von Kiß (bei Geheimrat Prof. Dr. Partsch-Breslau), und besonders häufig Äsculap, was namentlich für die vielen Bade- und Kurorte, die selbst auch den Glasschnitt betrieben, naheliegend sein mußte, wechseln miteinander ab. Der alte Ovid ist allerdings nicht mehr die ausschließliche Bibel der Kunstgewerbler, wie in der Rokokozeit, obwohl Darstellungen



Abb. 19. Geschnittener Rubin - Überfangpokal mit Radetzky - Brustbild, Nordböhmen, 19. Jahrh. Mitte. (Prag, Sammlg. H. Waldes.)

[1]) Ausführliche Beschreibung und Wiedergabe der Textunterschriften in Brinckmanns Bericht für das Jahr 1910, S. 70.

[2]) Vielleicht von A. Simm, Österreichisches Museum in Wien; Ausstellung von Gläsern, Oktober 1922, Nr. 511.

wie das Göttermahl (Biedermeierglas in Innsbruck, Ferdinandeum) oder Luna und Endymion (Empireglas bei Frau Willomitzer in Prag) vorkommen. Die süßlichen Wiener Ovidstiche von Fr. Stöber nach Loder, Ender, Schedy, Redl oder Ruß („Der Mythos alter Dichter", Wien, Verlag von Franz Härter) sind auf den Glasschneider von noch viel geringerem Einfluß geblieben als auf den Porzellanmaler, und selbst die altberühmten französischen Ovidstiche, die in einer wohlfeilen deutschen Ausgabe bei C. F. Bürglen in Augsburg 1802 neu herauskamen, werden im Glasschnitt nur ganz selten benutzt; vorläufig läßt sich nur das schöne Glas mit Diana und Kallisto von F. Gottstein im Österreichischen Museum in Wien (vgl. Abb. 114) und ein Zylinderglas der Sammlung Jilek in Steinschönau (und zwar



Abb. 20. Becher mit Szene aus Tiedges „Urania", um 1820. (Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe.)



Abb. 21. Geschnittener Venusbecher, um 1820. (Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe.)

mit Minerva und den Musen an der Quelle Hippokrene) auf Stiche von N. le Mire bzw. le Veau nach Ch. Eisen aus dem letztgenannten Werke (II, Tafel V, und V, Tafel III) zurückführen. — Weitaus die volkstümlichste Darstellung aus der alten Mythologie auf geschnittenen Gläsern ist die der drei Parzen, ein ausgesprochener Lieblingsstoff der Zeit, der auch in der Großplastik, wie bei Schadows Berliner Grabmal des Grafen von der Mark († 1787), in der Dichtung[1]) und namentlich in der

[1]) Es sei hier nur an Goethe erinnert, der in seiner Iphigenie auf Tauris (Ende des 4. Aufzuges) ein Parzenlied einfügt (1787) und noch 1831 im 2. Teile des Faust die drei Parzen vom Herold am Kaiserhof einführen läßt. — Die stereotypen Unterschriften auf Gläsern und Porzellanen scheinen jedoch auf Stammbücher zurückzugehen, diese alte Quelle der Glasdekoration seit dem 17. Jahrhundert. In dem Stammbuch eines gewissen Bressand (in der ehemaligen Sammlung Baron Valois in Stuttgart) findet sich eine Eintragung aus Tübingen vom 20. September 1794 mit den Worten „Spinnet langsam, ihr Parcen! / Denn er ist — mein Freund." — Wie populär die uns heute nur mehr wenig geläufigen Parzen noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren, illustriert auch recht gut der Scherz des Wiener Lustspieldichters Bauernfeld, der die Hausgenossin und „ewige Braut" Grillparzers, Katharina Fröhlich, und ihre zwei Schwestern die „drei Grillparzen" nannte.

Porzellanmalerei[1]) immer wieder dargestellt wird. Auch im Glasschnitt kommt zunächst nur eine einzige Parze mit Kunkel und Knäuel vor mit der Unterschrift: „O spinne ihn lange noch für ihm“ (Reichenberg, Sammlung D. F. Katz). Aber mindestens 1819, wenn nicht früher, sehen wir — wie auf dem Zylinderbecher von F. Kittel in Ulrichstal des Technischen Museums in Wien — die drei Parzen, die sich auf datierten Gläsern auch 1830 (auf dem Becher von Ottmachau mit der Überschrift: „Webe (!) immer — Eile nicht — Spinne noch lange“ im Schlesischen Museum von Breslau) und 1847, wie auf dem schweren Schliffkelch von Brünn (Mährisches Gewerbemuseum; Ausstellung von 1902, Nr. 21, 578) nachweisen lassen. Die übrigen Gläser, zunächst farblos, dann in Überfang oder Farbenätze, tragen kein Datum und gehen in der Regel auf nur drei Typen zurück, die sich immer wiederholen. Auch die Inschriften: „Spinnet noch lange den Faden des Lebens“ oder „Spinnet bedacht sam, es gilt meinem besten Freund“ ändern sich nur wenig teils in orthographischem Sinne, teils durch Hinzufügung von Vor-, auch Zunamen. Besondere Meisterwerke sind ja die Parzengläser meist nicht; die verhältnismäßig besten Exemplare bewahren das Kunstgewerbemuseum in Leipzig und die Gläsersammlungen E. Conrath-Reichenberg, H. Leonhard-Mannheim, F. F. Palme-Steinschönau, Pazaurek, Sallač-Prag, V. Schick-Prag (Abb. 22), Gustav Schmidt-Reichenberg oder Waldeck-Mannheim; fast alle Wiener Auktionen im Dorotheum, bei Glückselig & Wärndorfer oder Schidlof haben in den letzten Jahren auch Parzengläser aller Art, namentlich farbige, enthalten.



Abb. 22. Steinelschliffpokal mit den drei Parzen, um 1830. (Prag, Sammlung V. Schick.)

An Häufigkeit steht die Allegorie den mythologischen Darstellungen keineswegs nach, besonders in der Empirezeit, doch auch die späteren Jahrzehnte bringen nicht selten Motive, die zum ältesten eisernen Bestande unserer Glasschneidekunst zählen, wie etwa die vier Jahreszeiten, die vier Elemente oder die vier Weltteile, die erst dann aufhören, als der fünfte Weltteil Australien selbständig auftritt und die altgewohnte symmetrische Verteilung stört. Viel häufiger begegnen uns Glaube, Liebe und Hoffnung (ein guter geschweifter Becher im Österreichischen Museum in Wien), oder etwas weltlicher: Liebe, Glück, Freude, Gesundheit u. dgl. Weitaus am häufigsten aber sind jene namenlosen, allegorischen weiblichen Gestalten, die elegisch an Altären, Säulen und Urnen ein Flammenopfer darbringen, sich an ein elliptisches Schild anlehnen oder auf dieses irgendeinen Wunsch oder Namen schreiben; Waffen,

[1]) Vgl. G. Lenz in „Kunst und Kunsthandwerk“ XX (1917) S. 253 und 256: Berliner Tasse nach der Skulptur von Schadow mit der Beischrift: „O! laß mich noch lange diesen theuren Lebensfaden spinnen.“ — Gewöhnlich sind die drei Parzen auf die Obertasse (eine) und Untertasse (zwei) verteilt, wie in der Sammlung Dr. v. Dallwitz-Berlin, in der Sammlung der Frau Emilie Wolf in Stuttgart oder in der Auktion von Glückselig & Wärndorfer in Wien vom 8. Juni 1920, Nr. 188, oder mit einem Neujahrswunsch vereinigt, wie auf einer Schlaggenwalder Tasse des Österreichischen Museums in Wien.

Bücher oder Papierrollen, eine Lyra nebst Lorbeer und ähnliche Attribute drücken sonstige liebenswürdige Beziehungen aus. In den meisten Fällen sind es erstarrte Typen, die mit geringen Abweichungen immer wiederholt werden. Neu treten noch die Sibyllen in den Darstellungskreis auch des Glasschneiders, der sie dem Porzellanmaler abgeguckt haben dürfte.

Diese leiten aber schon hinüber zum Heiligenbild, das sich in ordinär-volkstümlicher Verarbeitung genau so wie im 18. Jahrhundert behauptet, aber tüchtige Künstler auch zu vornehmen Stücken viel mehr reizt, als dies früher der Fall gewesen war. Darstellungen aus dem alten Testament sind ungemein selten; das gelungenste Stück dürfte die Paradiesdarstellung auf einem reich in russischer Bronze und Malachit montierten Glasbilde des Kunstgewerbemuseums von Petersburg sein. Auch eine Erschaffung der Eva (Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 538) steht ziemlich vereinzelt da, ebenso die Darstellung der Dreifaltigkeit (Sammlung V. Schick in Prag). Christus dagegen sehen wir häufig auf sehr gut geschnittenen Gläsern, so eine Taufe Christi[1]) (z. B. auf einem Rubin-Überfangbecher der Sammlung Walcher von Molthein; Abb. im Katalog der 230. Dorotheumauktion 1912, Nr. 226), ein „Ecce homo" nach Guido Reni auf einem Rubin-Überfangkelch des Museums von Gablonz, eine Kreuzabnahme auf einem Krystallglasfußbecher der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau oder eine Grablegung (von 1837) im Technischen Museum in Wien. — Ganz besonders beliebt ist die Darstellung des Letzten Abendmahls[2]), vorwiegend, aber nicht ausschließlich, nach Lionardos auch für andere kunstgewerbliche Gruppen immer wieder als Vorbild herangezogenem Fresko (vgl. Abb. 63). Unter den zahlreichen geschnittenen Abendmahlgläsern[3]), an denen nachweislich auch verschiedene uns näher bekannte Glasschneider beteiligt sind, gehört der sehr tiefgeschnittene, hohe, farblose Deckelpokal des Berliner Schloßmuseums zu den besten. In derselben Sammlung verdient auch der ebenfalls sehr tiefgeschnittene große Krystallglaspokal mit den 12 Apostelbrustbildern in 12 Kugelungen in zwei Zonen übereinander unter verschiedenen anderen Darstellungen, die dieses alte Motiv des 18. Jahrhunderts weiterführen, aber künstlerisch erheblich verbessern, Hervorhebung. — Noch beliebter sind aber die geschnittenen Madonnendarstellungen auf Gläsern, namentlich solche nach Raffael-Madonnen, bei denen die besten Glasschneider der Biedermeierzeit, wie Bimann (vgl. Abb. 88) oder A. H. Pfeiffer (vgl. Abb. 105) oder Görner (vgl. Abb. 53) miteinander wetteifern. Vor allem ist es die für ein Kreismedaillon geradezu prädestinierte Madonna della Sedia, der man in jener Zeit auch auf gestickten Ofenschirmen, auf gußeisernen Plaketten, als Glasgemälde oder Porzellanlichtbild, selbst als Kuchenform immer wieder begegnet, die nun auf farblosen wie auf Überfanggläsern von verschiedener Qualität besonders häufig erscheint; auf der Rückseite solcher wie

---

[1]) Der farblose, unten brillantierte Becher mit der Taufe Christi, der Ende 1922 auf der Ausstellung im Österreichischen Museum in Wien zu sehen war, trägt rückwärts das Datum „J. G. 1793"; das bezieht sich aber nicht auf die Entstehung des Glases, das um 1820 gemacht sein muß, sondern ist offenbar die Jahreszahl der Taufe desjenigen, dem das Glas zum (wohl fünfundzwanzigsten) Geburtstage geschenkt worden ist.

[2]) In Stickereien und Porzellanlithophanien tritt uns Lionardos Abendmahl gerade in der Biedermeierzeit immer wieder entgegen, aber auch mit besonderer Vorliebe ins Flachrelief übertragen, z. B. in Terralith und namentlich in Gußeisen. Das gräflich Wrbnasche Eisenwerk von Horzowitz stellt es allein in drei verschiedenen Größen auf der Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 369—71) aus.

[3]) Farblose oder farbige Gläser mit Abendmahlschnitten, meist nach Lionardo, sehen wir u. a. in den Museen von Berlin, Dux, Gablonz (von Benda), Lübeck, Prag (Landesmuseum) oder Reichenberg, wie in den Gläsersammlungen von L. Bondy-Prag (aus Neuwelt), D. Freiherr v. Haymerle-Wien (ehemals bei Philipp Schwarz), F. F. Palme-Steinschönau, Pazaurek, V. Schick-Prag, Gustav Schmidt-Reichenberg, in der Auktion E. Herzfelder II in Wien (Nr. 364) usw.

überhaupt der meisten figürlich geschnittenen Gläser ist dann gewöhnlich eine Verkleinerungslinse oder eine Rosette aus sieben solchen Linsen eingekugelt, um solche Darstellungen auch in der Verkleinerung bzw. in der Mehrzahl genießen zu können, eine Idee, die sich bis zu ihren schüchternen Anfängen von Nürnberg im 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Selbst der Sixtinischen Madonna (Wien, Auktion D. Köhler 1917, Nr. 679) wird eine solche Verkleinerungslinse gegenüber gestellt. Mitunter liegt dem Madonnenmedaillon aber auch ein anderes Heiligenmedaillon gegenüber, wie z. B. St. Laurentius auf der guten rubinierten Flasche der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau. Wallfahrtsmadonnen, wie etwa die von Mariazell (Wien 1921, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 724) oder andere Heilige, wie St. Georg oder St. Elisabeth können sich dagegen künstlerisch mit den meist sehr gelungenen Madonnen, die sogar mitunter im Zeitkostüm vorkommen (Empiremadonna im Empirefauteuil auf einem Zylinderbecher der Sammlung Pazaurek), nicht messen. — Künstlerisch noch weniger bedeutend, aber seit den dreißiger Jahren ungemein verbreitet sind die geschnittenen, mitunter auch vergoldeten Vaterunser-Gläser[1]), die die sieben Bitten dieses Gebetes unter Rundbogen- oder gotisierenden Arkaden umlaufend nebeneinander stellen und darunter den Text meist in Frakturschrift hinzufügen; Beispiele stehen in den Sammlungen von Breslau (Schlesisches Museum), Gablonz (Stadtmuseum; von A. Simm), Görlitz (Ruhmeshalle, früher Sammlung Fröhlich-Bautzen), Prag (Sammlungen L. Bondy, A. Ružiča, V. Schick), Raudnitz (Schloß), Reichenberg (bei E. Conrath), Steinschönau (Sammlung Jilek), Stuttgart (Pazaurek), Wien (Österreichisches Museum; aus der Fabrik G. Schreiber) usw. Die Vaterunser-Darstellung ist erst in der Biedermeierzeit, zugleich mit dem seltenen Gegenstück der Sätze des katholischen Glaubensbekenntnisses (z. B. auf einem farblosen Fußbecher des Kunstgewerblichen Museums in Prag), eingeführt worden; der Glasveredlung früherer Zeiten war dieser Stoff unbekannt.

Ein anderer, ähnlich, aber doch meist besser behandelter erbaulicher Stoff, der uns zu den Genredarstellungen hinüberleitet, hat dagegen ein recht ehrwürdiges Alter, wenngleich die geschnittenen Lebensaltergläser mit den zwischen 1578 bis 1705 nachweisbaren bemalten Lebensalterhumpen künstlerisch in keiner Weise zusammenhängen[2]), auch sich an sonstige ältere Darstellungen[3]) nicht anlehnen, sondern den sehr verbreiteten Bilderbogen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts nachempfunden sind. Es handelt sich meist um Paare, mitunter auch mit Einzelfiguren

[1]) Das Vaterunser, das uns nach dem Matthäustext (ohne Bildhinzufügung) bereits auf einer Tonscherbe des 5. Jahrhunderts (im Nationalmuseum von Athen) begegnet, wird uns erst durch Naumanns Komposition nach Klopstock, die F. H. Himmel im Vorwort zu seinen Gesängen aus Tiedges Urania zitiert, in der Kunst nähergerückt. — G. Führichs Umrisse erschienen in neun Kunstblättern 1826 bei Bohmanns Erben in Prag, allerdings ohne die dafür in Aussicht genommenen Verse von Grillparzer, sondern mit einem Text von A. Müller. — Der junge Adolf Menzel schuf 1837 eine große lithographierte Vaterunser-Komposition mit Arabesken. Als Erbauungsbuch gab C. F. von Ammon mit poetischen Beiträgen namhafter Zeitgenossen das Vaterunser mit fünf Stahlstichen von C. G. H. Geißler in Leipzig vor 1842 heraus, das viele Auflagen erlebte. Nach 1855 erschien bei J. T. Löschke in Leipzig ein Vaterunser-Buch von Alban Stolz, zu dem das Titelblatt von A. Ludwig Richter stammt. — Die da oder dort entnommenen Anregungen sind bei der meist sehr flüchtigen Ausführung der Vaterunser-Gläser nicht leicht feststellbar. In den letzten Jahren werden übrigens in Haida und Umgebung zahlreiche Fälschungen von ebenso roh-archaisierender Behandlung hergestellt, worauf nebenbei hinzuweisen nicht überflüssig erscheinen mag.

[2]) Auch das einzige mir bekannte geschnittene Lebensalterglas des 18. Jahrhunderts, nämlich der Potsdamer Pokal mit den vier Lebensaltern des Mannes und französischen Versen in der Auktion Salomon-Müllerhartung, Berlin, Lepke, 1913, Nr. 545 hängt mit den geschnittenen Lebensaltergläsern des 19. Jahrhunderts in keiner Weise zusammen.

[3]) Den auf einem breiten Himmelsbogen zwischen Himmel und Hölle dargestellten altbuddhistischen Lebensalterbildern oder dem im mittelalterlichen Frankreich geläufigen Lebensrad

vermischt, die links mit dem Kindesalter beginnend und mit dem 50. Jahre die Spitze einnehmend auf Stufen über einem flachen Bogen angeordnet sind, der jedoch nicht mehr, wie noch auf den Kupferstichen aus dem Verlag von Joh. Chr. Weigel in Augsburg oder dem späteren, aber feineren aus Paris (Rue St. Jean de Bauvais Nr. 10), das jüngste Gericht mit dem Kampf des Engels mit dem Teufel um die Seele enthält, ebensowenig die auf Lithographien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (z. B. im Museum von Aalen) übliche Anordnung von Adam und Eva, sondern am häufigsten — unter einer Sanduhr und einem Januskopf — Geburt und Tod in Gestalt einer zur Taufe fahrenden Kutsche und (mitunter durch ein Kreuz getrennt) von Sargträgern bei einem Grabe, wie dies auf einem anonymen Quer-4°-Stich (z. B. der Sammlung Lendner in München) zu sehen ist. Statt des Segmentbogens wird ab und zu auch der obere Teil eines Globus angebracht wie bei dem Stich „Die Stufenjahre des Menschen" aus dem Verlage von Friedrich Campe in Nürnberg. Doch gibt es auch andere Variationen je nach den verschiedenen Glasschneidern[1]), die sich vorwiegend, aber nicht ausschließlich in Nordböhmen mit diesem Stoffe gern beschäftigten, wie etwa einen ansteigenden Rasenhügel statt der „Stufenleiter", trennende Bäume statt der auch vorkommenden Rundbogenlauben oder im unteren Bogenfeld die Begegnung des Kindes mit dem Greise mit der Beischrift „Auf Wiedersehen", während die sonstige

---

(z. B. „Unedierte Miniaturen" der Sammlung Forrer-Straßburg, 1907, II, Tafel 60) stehen die italienisch-deutschen Darstellungen gegenüber, die meist zehn Altersstufen mit Versen, Attributen (Knabe mit Steckenpferd, Mädchen mit Puppe, Hausfrau mit Schere und Spinnrocken usw.) oder von Tieren begleitet vorführen. Das dem Guariento zugeschriebene Grisaille-Gemälde des Trecento im Salone von Padua, die 1918 im Bürgermeisterhaus von Rothenburg o. T. aufgedeckten Wandmalereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Holzschnitt von 1482 in der Sammlung T. O. Weigel-Leipzig, das Liederbuch der Clara Hätzler und die damit zusammenhängenden Emporenbrüstungen in der St. Annakirche in Annaberg i. S. von 1525 mit der Tiersymbolik (von 10—100 Jahren, und zwar männlich: Kalb, Bock, Stier, Löwe, Fuchs, Wolf, Hund, Katze, Esel, Tod; weiblich: Wachtel, Taube, Elster, Pfau, Henne, Gans, Geier, Eule, Fledermaus, Tod) nebst den Holzschnitten zu Pamphilius Gengenbachs „Die zehn Alter dieser Welt" (Basel 1515), ferner die Holzschnitte des Formschneiders I. R. oder des Tobias Stimmer (Hirth, Kulturgeschichtl. Bilderbuch III, S. 1369 ff.) und ähnliches sind zum Teil von den Renaissance-Emailglasmalern, nicht weniger aber von den Keramikern benutzt worden. Fränkische Ofenkacheln um 1520 in der Sammlung Figdor in Wien (Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk" XII, S. 338) wie der bekannte Ofen von Hans Kraut-Villingen, jetzt im Schloßmuseum von Karlsruhe, dann der grüne Turmofen des Landesmuseums in Zürich, das auch zahlreiche Lebensalterkacheln des 17. und 18. Jahrhunderts besitzt, die bemalten Winterthurer Öfen der Demmin-Sammlung in Wiesbaden von H. Pfau, 1647, wie der im Historischen Museum in Basel von 1679, aber auch bemalte frühe deutsche Fayence-Lebensalterschüsseln, wie die von 1623 im Berliner Schloßmuseum, sind mehr oder weniger unter dem Einfluß der alten Holzschnitte entstanden, oder wie andere Arbeiten (z. B. die Kupfer-Messing-Tabakdose im Museum von Heidelberg aus dem 18. Jahrhundert) bereits unter jenem von Kupferstichen, die dieses Thema im 17. und 18. Jahrhundert variieren; hierher zählt z. B. das Flugblatt „Der Caluinischen Union zehen Alter" (Wien, Auktion Graf L. Paar, 1896, Nr. 129) oder die bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufkommenden auf- und absteigenden, noch nach Geschlechtern differenzierten Anordnungen in der Form von Stufenpyramiden, oder Blätter, wie wir solche aus dem Verlag von G. Altzenbach (Leipzig, Buchgewerbeausstellung 1914) und vom Kupferstecher Nic. Visscher de Jonge (Hirth, Kulturgesch. Bilderbuch III, Nr. 1666) kennen.

[1]) So hat z. B. A. Simm in Gablonz sich an den Lebensalterkupferstich aus dem Verlag von Hoffmann in Prag gehalten, der keine Stufenpyramide aufweist, sondern die zehn Paare um einen Engel mit Schlangen-Ewigkeitsring und darunter einen sitzenden Chronos gruppiert. Anderen war wieder die Lithographie „Das Stufenalter des Menschen" von E. G. May in Frankfurt a. M. (ein Exemplar im Museum von Passau) zugänglich, das auch ein Gegenstück „Die verschiedenen Stände im Menschenleben" auch in Staffelanordnung aufweist, wie dies auch der humoristische Kupferstich von Franz Thomas Weber in Augsburg 1818 tut, oder eine mit deutschen Unterschriften versehene Lithographie von „Wentzel a Wissbourg" im Verlage von Humbert & Wentzel in Paris. — Schließlich seien als Vergleichsobjekte aus den ersten Jahrzehnten des




Abb. 23. Lebensalterglas, um 1820. (Steinschönau, Sammlung W. Jilek.)



Abb. 24. Lebensalterglas, um 1820. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

Beschriftung, gewöhnlich in Reimen, noch aus der Zeit der Renaissanceholzschnitte beibehalten zu werden pflegt. — Die drei häufigsten Typen seien nach den Exemplaren der Sammlungen F. F. Palme und Jilek (Abb. 23, 24 und 25) im Bilde festgehalten; andere Lebensaltergläser mit stufenförmiger Anordnung kann man u. a. in Breslau (Schles. Museum f. K. u. A.), Brünn (Mähr. Gewerbemuseum), Prag (Landesmuseum und Náprstek-Museum), Olmütz (Museum), Wien (Graf A. Auersperg, Frau B. Kurz, Hofrat D. v. Trenkwald usw.) wie in der Sammlung Pazaurek finden. — Ausnahmsweise gibt es aber aus der Empirezeit auch geschnittene Lebensaltergläser mit anderer Anordnung, wie der schöne Walzenschliffbecher mit 12 Vertikalbildchen auf den einzelnen Rippen und oben mit Quer-Achteckmedaillons mit den vier Jahreszeiten in der Sammlung Figdor in Wien, der ein Gegenstück im Schloß von Dessau hat. Eine Andeutung der Jahreszeiten durch eine Rose, Ähre, Weintraube und einen kahlen Ast war übrigens schon auf der



Abb. 25. Lebensalterglas, um 1835 (vielleicht von A. Simm, Gablonz.) (Steinschönau, Sammlg. F. F. Palme.)

19. Jahrhunderts ein Papierspiel mit Lebensstufenanordnung (in der Sammlung Lendner, München) oder die verschiedenen auf Napoleon bezüglichen abgestuften Darstellungen „Napoleons Stuffen-jahre" (im Museum von Jena) oder „Stufenleiter der Größe und des Sturzes Napoleons" (Sammlg. Emilie Wolf in Stuttgart) erwähnt, um das heute noch auf Jahrmärkten in Deutschland oder Italien beliebte Motiv zu beleuchten, das sich auch in der modernen Graphik, wie z. B. in Etbauers Plakat für Grünes Chromsohlleder oder in Karl Arnolds „Auf- und Abstieg zweier Zeitgenossen" im Simplizissimus vom 7. Januar 1920, S. 586 verfolgen läßt.

Rückseite des abgebildeten Arkaden-Lebensalter-Ranftbechers der Sammlung F. F. Palme gegeben worden.

Zum Unterschied von den Lebensaltergläsern, die einem alten Stoff neue Formen geben, findet man auf den Empire- und Biedermeiergläsern mit Genredarstellungen zunächst ein Fortvegetieren alter Motive in längst erstarrter Art: Die sieben Schwaben mit ihrer Namensnumerierung (Zylinderbecher in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau), Der Lehrer, Soldat und Bauer mit den Begleitworten „Ich Lehre," „Ich Wehre" und „Ich Nöhre" in derselben Sammlung, das Jägerbegräbnis durch die Tiere des Waldes, voran der Fuchs mit der Devise „Nun danket alle Gott" (Waldsee, Schloß) und viele ähnliche altehrwürdige Stoffe könnten so ziemlich in gleicher Art auch hundert Jahre früher entstanden sein, ähnlich der Becher mit der Kreuz-



Abb. 26. Genreglas, um 1810 (nach Wiener Transparentkarte.) (Sammlung Pazaurek.)



Abb. 27. Fußbecher mit Weib als Spinne, um 1830. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

tragenden Frau und der stereotypen Beischrift „Daß Kreitz wer nicht so schwer, wan der bese man nicht wer" (Auktion Frhr. v. Minnigerode bei Lepke in Berlin, 1917, Nr. 464), wenn er nicht das Datum 1803 trüge, oder der im Museum von Weil der Stadt befindliche Böttcher-Zunftbecher eines J. Schöninger mit zwei Handwerkspaaren mit der Jahreszahl 1827. Für anspruchslose Käufer ist auch hier wie bei den Heiligengläsern die längst eingeführte Ware weiter gemacht worden, so lange sie eben bezahlt wurde. Auch das Postillonglas mit der vierspännigen Postkutsche in der Sammlung Figdor in Wien oder die besonders primitive „Moritat" (Niedersäbelung einer weiblichen „reinsten Unschuld" durch einen Offizier mit beigefügten Kommandoworten und Hilferufen) in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau gehört hierher, ebenso einzelne erotische oder gewagte Szenen, wie der noch immer „gehende" Scherz mit der „Jungfer fürwitz" oder dem Mönch, der sich „frisches Stroh ins Bett" hineinträgt, das, wie auf den Porzellanflakons des 18. Jahrhunderts, ein nacktes Weib einschließt, oder dem vertrautesten Umgang von Hasen- oder Hühnerpaaren oder als derbere



Abb. 28. „Knopfbecher mit Pferd, Nordböhmen, um 1840, (München, Sammlung Dr. Schülein.)



Abb. 29. „Knopfbecher“ mit Tieren, Nordböhmen, um 1840. (München, Sammlung Dr. Schülein.)

späte Seitenstücke zu der bekannten reizvollen Nymphenburger Bustellifigur zwei sehr luftig bekleidete Empiredamen, deren einer ein Blinder auf die Schleppe tritt, so daß sich an einer gewissen Stelle ein ähnlicher Anblick bietet (Kuttenberg, ehemalige Sammlung Dr. Plaček) oder zwei Incroyable-Paare, bei denen der Sturmwind ein ähnliches „Desagrements des Etofes légeres“ bewirkt (Prag, Sammlung L. Bondy). — Für die verwöhntere und zahlungskräftigere Kundschaft wurden aber auch sehr fein geschittene Gläser mit Genrebildchen geschaffen, besonders viele mit allerhand von sinnigen Emblemen oder Sprüchen begleiteten Liebespärchen, für welche namentlich die Neujahrswunschkarten und Almanachkupfer ausgiebig Vorbilder hergaben. Einer Wiener Transparent-Neujahrskarte[1]) verdankt auch der Zylinderbecher mit der Modedame auf dem Ruhebett (Sammlung Pazaurek; Abb. 26) seinen Schmuck, desgleichen der Empirebecher mit Amor als Fuhrmann der drei Grazien und dem Begleittext „Fahren wir Ihr Gnaden? — Mit Euch durchs ganze Leben“ (Prag, Sammlung V. Schick; früher E. Spinka), dann das Zylinderglas mit der Chanteclairszene im Mährischen Gewerbemuseum, das ebenda befindliche Henkelglas mit dem Spinnennetz, in dessen Ecken sich Männerköpfe befinden, die der weiblichen Spinne verfallen sind, eine Darstellung, die sich auf einem silbergelb geätzten Fußbecher der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau (Abb. 27) wiederholt. — Auf anderen geschnittenen Gläsern erblicken wir Gardinenpredigten (ein guter Fußbecher von 1845 in der Sammlung Jilek in Steinschönau), Arretierungen von Landstreichern, eine von zwei Bauern hin und her gezerrte Kuh, die ein Advokat melkt, Läufer oder „Spezial“trinker (beide z. B. in der Sammlung Camillo Hardt in Wien), Humoresken in der Art des Berliners Hosemann, usw. — alles nach gleichzeitigen Kupferstichen oder Steindrucken. Auch die ersten Eisenbahnen und Dampfschiffe fehlen nicht. Schließlich gibt es auch eine An-

[1]) Vgl. Pazaurek, Biedermeierwünsche S. 7, Abb. 10 und Tafel 23.

zahl sehr fein ausgeführter erotischer Schnittgläser, wie eines mit drei Szenen in der Sammlung G. W. Schulz in Leipzig und eines (bei Anton Schmidt-Schrödter in Hamburg) zugleich mit Bezugnahme auf die politischen Forderungen des Revolutionsjahres 1848[1]). — Weitaus am häufigsten aber findet man auf geschnittenen Gläsern der Biedermeierzeit alles, was auf Jagd und Pferdesport Bezug nimmt; auf der Rückseite häufig wieder die damals so beliebten Verkleinerungslinsen. Einzelne Hirsche und Pferde[2]) mit oder ohne Reiter, in Ruhe oder dahinjagend, stehen zunächst in kleinerem Maßstabe, aber sauberster Ausführung frei oder bald auch in Medaillons — zwei Beispiele aus der Sammlung Dr. Schülein in München in Abb. 28 und 29[3]) — auf dem farblosen, später auf überfangenem lasiertem oder geätztem Farbenglase; allmählich werden die Tiere größer und in umlaufende Waldlandschaften mitunter sehr tief eingeschnitten. Nach Riedinger-Stichen (der „prächtige Hirsch", der „flüchtige Hirsch" usw.) wie nach anderen Vorbildern, z. B. selbst nach untergeordneten Lithographien von Weiberzahl oder Gottschalk, werden auch auf sehr großen Deckelpokalen, die namentlich als Schützenpreise beliebt sind, bewegte Hirsch- und Bärenjagden (Abb. 30), Sauhetzen, Fuchsjagden, Parforcerennen, selbst Löwenjagden, dann wieder idyllische Jagdszenen, Entenjagden, Jäger auf dem Anstand, aber auch Pferde mit Arabern und Türken eingeschnitten, woran sich auch die besten Kräfte, namentlich unter den deutsch-böhmischen Glasschneidern, von Bimann (vgl. Abb. 92) bis Pfohl (vgl. Abb. 47 und 48) oder den beiden Hoffmann (Abb. 110) beteiligen, bis diese ganze Mode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in dutzendmäßige Wiederholungen von handwerklicher Geschicklichkeit auf silbergelbem oder rubiniertem Glase ausartet. Zwei frühere bessere Beispiele aus den Reichenberger Sammlungen von E. Conrath (Abb. 31) und Dr. F. Katz (Abb. 32) mögen genügen.

Noch verbreiteter als die Jagd- und Pferdedarstellungen werden in der Biedermeierzeit die geschnittenen Panoramengläser, die ebenso wie die gemalten Porzellantassen oder Pfeifenköpfe mit Ansichten gewissermaßen die Ahnherrn der An-



Abb. 30. Krystallglaspokal mit Bärenjagd, Nordböhmen, um 1850. (München, Sammlung Dr. Schülein.)

[1]) Als „allgemeiner Wunsch aller Völker" sind bei den betreffenden Körperteilen eines nackten Weibes die Beischriften „Öffentlichkeit beider Kammern", „Preßfreiheit", „Auflösung der stehenden Heere" und „Vox populi" hinzugefügt, ein derber Scherz, der sich auch in Pfeifenkopfmalerei (in der Sammlung Kiderlen in Ulm) nachweisen läßt.

[2]) Ausnahmsweise kann ein Pferd auch als Wappentier in Betracht kommen wie auf dem geschliffenen und geschnittenen Pokal im Museum von Braunschweig, den Herzog August von Braunschweig zum 30. Oktober 1816 seinem Neffen Carl Friedrich August Wilhelm widmet.

[3]) Andere Beispiele aus der früheren Sammlung Walcher von Molthein im Katalog der 230. Dorotheumauktion in Wien (1912), wo auch zahlreiche Panoramengläser abgebildet sind, oder in der Zeitschrift „Connoisseur" XV, 1906, S. 47.

sichtspostkarten wurden, zugleich die hauptsächlichsten Fremdenindustrieartikel, die überall entstanden, teils von eingeborenen oder zugereisten oder auch nur während der Saison ansässigen Glasschneidern, teils von heimischen Glasern, die sich gerade so viel Geschicklichkeit in der Handhabung des Glasschneidezeugs verschafften, um die meist auf die einfachste Formel gebrachten Hauptansichten ihrer Stadt für die durchreisenden Fremden herstellen zu können; viele solcher Leute haben ihr ganzes Leben lang nicht viel mehr als immer wieder dieselben wenigen Bildchen nebst einigen Blümchen oder Buchstaben geschnitten und damit ihren bescheidenen Lebensunterhalt bestritten. Auch fern von den hauptsächlichsten Glasgebieten, wie in Kassel, Göttingen, Stuttgart, Ulm (vgl. Abb. 119, 120 und 121), aber auch in ganz kleinen Kur- und Badeorten sitzen solche Glasschneider; anderwärts lassen sie sich vielfach

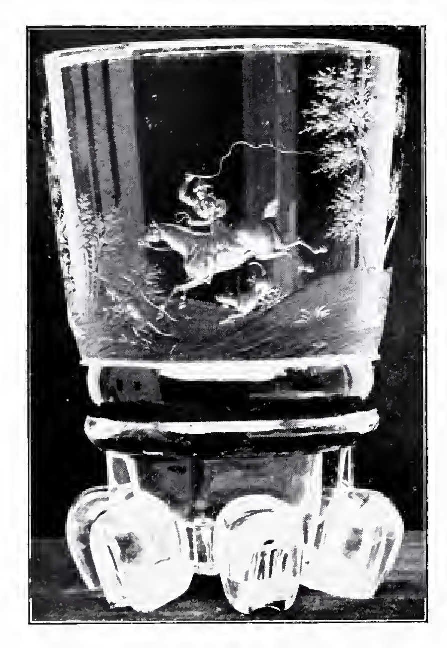


Abb. 31. Parforcejagdbecher. Nordböhmen, um 1840. (Reichenberg, Sammlung E. Conrath.)



Abb. 32. Überfangglasbecher mit Jägerfamilie, Nordböhmen, 1830—40. (Reichenberg, Sammlung Dr. F. Katz.)

während der Saison nieder. Dementsprechend ist die Zahl dieser geschnittenen Gläser — zunächst farblos, seit den dreißiger Jahren immer mehr in Überfang-, Lasur- und Ätzfarben — geradezu unabsehbar, aber meist wenig erfreulich, besonders von etwa 1840 an. Nur die für besondere Anlässe verfertigten Stücke machen eine Ausnahme, wie aus der nordböhmischen Glasgegend z. B. der Zylinderbecher mit dem Einsiedlerstein von Burgstein mit dem Kinskywappen im Schlosse von Regensburg, der späte Deckelpokal, den die Stadt Haida selbst als Ehrengeschenk machen ließ (Wien, Auktion Dr. Max Strauß, 1922, Nr. 185), der Pokal von 1828 mit dem Schießhaus von Teplitz im Palais Kaiser Wilhelms I. zu Berlin, der große Pokal mit dem Leitmeritzer Rathaus von 1849 der ehemaligen Sammlung Liske-Zittau[1]), verschiedene Gläser mit Karlsbader Ansichten bei Dr. K. Becher in Karlsbad usw. Auch die anderen böhmischen Weltkurorte wie Teplitz, Franzensbad und Marienbad, aber auch

[1]) Nähere Beschreibung in den Mitteilungen des Nordböhmischen Excursions-Clubs XXV, 1902, S. 99.

Liebwerda und vor allem die Hauptstadt Prag[1]) kehren immer wieder, vorübergehend auch Schloß Münchengrätz, wo 1833 die Monarchenzusammenkunft stattfand (z. B. bei Gräfin M. Waldstein in Neuperstein) und das bei Chruudim gelegene Schloß Richenburg (Wien, Sammlung Dr. Flesch), das bis 1823 mit zwei Glashütten dem Grafen Philipp Kinsky, dem Besitzer von Haida, gehörte, dann aus Schlesien und zwar einerseits aus Troppau[2]), andererseits aus Warmbrunn, Reinerz, Flinsberg, Salzbrunn, Erdmannsdorf, ferner Burg und Glasfabrik Waldstein und Schloß Fischbach (im Berliner Palais Wilhelms I.), die Gnadenkirche von Hirschberg (ebenda; Ehrengeschenk für den König vom 4. Juni 1857), dann aus dem übrigen Deutschland die Badeorte Ems, Alexisbad, Rippoldsau, Wiesbaden und der Rhein, namentlich Köln und Stolzenfels, dann Mannheim, Freiburg, Stuttgart, Göttingen, Dresden, schließlich auch mecklenburgische Ansichten, wo ein besonders geschickter Panoramen-Glasschneider gesessen haben mag[3]). — In Wien[4]) sind besonders Detailansichten, wie die Karlskirche, die Statue Kaiser Josefs II. oder das Canovagrabmal in der Augustinerkirche, beliebt. Als Unterlagen dienten Kupferstiche, Lithographien und Stahlstiche, Buch- und Kalenderdrucke wie auch Einzelblätter, die der Glashandel leicht aus jenen Orten, die sich selbst nicht versorgen konnten, zu beliebigen Glasschneidern, namentlich in Nordböhmen, leitete, um solche Stücke womöglich gleich dutzendweise zu bestellen. Jede Komplikation der Vorlage wie die Staffage wird beim Glasschnitt gewöhnlich weggelassen, wie man dies z. B. im Museum von Göttingen sehen kann, wo dem Kelchglas mit „Ulrichs Garten" der zugehörige Kupferstich gegenübergestellt ist. — Gegenüber den großen Massen der Panoramengläser treten die geschnittenen Panoramen auf Tafelglas vollkommen zurück; dafür sind solche Bilder, gewöhnlich auf Lichtschirmen, größer und sorgfältiger gearbeitet. Ein länglich rechteckiges Landschaftspanorama auf farblosem Glase als Fenstervorsatzbild stellt die Gläserstadt Steinschönau dar, allerdings schon aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; es trägt die Signatur des Glasschneiders J. Horn und befindet sich in der Sammlung F. F. Palme in dieser Stadt.

Was sonst noch auf geschnittenen Gläsern vorkommt, haben ebenfalls bescheidenere Kräfte besorgt, von denen allerdings manche auf einem eng begrenzten Gebiete eine große Fertigkeit erlangten. Dies gilt vornehmlich von den unzähligen Gläsern mit Wappen, die mitunter in Gläser wie in Petschafte und Berlocken, auch in Halbedelsteine, von ganz guten Graveuren mit großem Fleiße ausgeführt wurden; ganze Service mit Herrscherwappen, wie in München oder Berlin, zeugen davon. Auch die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr verbreiteten, meist recht schweren Freimaurergläser[5]), die namentlich in Potsdam-Berlin gern gemacht

[1]) Zahlreiche Stücke in den Prager Museen, namentlich im Städtischen Museum; eines der besten mit der Prager Domkirche bei Dr. Robert Graf in Graz, wogegen z. B. ein gut geschnittener Becher mit der „Hauptstadt Gratz in Steiermark" im Österreichischen Museum in Wien anzutreffen ist.

[2]) Nach einer freundlichen Mitteilung von E. W. Braun-Troppau trägt eines dieser Troppauer Panoramengläser die Bezeichnung „Josef Jülke 1833", unter der ein sonst nicht weiter bekannter provinzieller Glasschneider vermutet werden kann.

[3]) Ein sehr feines geschnittenes Panoramaglas mit dem Mausoleum von Ludwigslust in der Sammlung Pazaurek; allerdings können solche Stücke auf besondere Bestellung auch anderwärts, z. B. in Berlin, gemacht werden sein.

[4]) Von den österreichischen Badeorten ist namentlich Ischl häufig anzutreffen; ein solches Glas von 1848 in der Sammlung Dr. von Haymerle-Wien, zwei andere abgebildet von Walcher von Molthein a. a. O. S. 25.

[5]) Vgl. die Zeitschrift „Connoisseur", Dezember 1911, S. 244. — Sehr gute Freimaurergläser z. B. in der Sammlung von Louis Koch in Frankfurt a. M. oder von A. Ružička in Prag (von 1836) oder in der Sammlung Pazaurek.



Abb. 33. Geschnittener Deckelbecher als Freundschaftstempel, um 1800. (Oldenburg, Museum.)

wurden, sind hier anzuschließen. — Ungemein beliebt ist auf geschnittenen Gläsern die Anbringung ganzer Namen oder wenigstens von Vornamen zu Geschenkzwecken, wobei die frühere Antiquaschrift allmählich durch die für den einfachsten Glasschneider bequemere Frakturschrift verdrängt wird; dies bezieht sich aber weniger auf die größeren, meist in lateinischer Kursivschrift, vielfach in Blumenbuchstaben gehaltenen Devisen, wie „Andenken" (vgl. Abb. 60), „Erinnerung" oder „Souvenir", die aber auch in einzelne Frakturbuchstaben aufgelöst auf die Facetten eines Glases verteilt werden. Wortreiche Beischriften sind häufiger als in früheren Zeiten; die „vornehme" französische Sprache drängt sich überall gern ein. Auch Musiknoten kommen vor, sogar ein Notenrebus auf einem urangrünen Deckelpokal für Felix Mendelssohn-Bartholdy von 1842 (im Besitze seines Enkels, des Geheimrates in Hamburg). — Manche Devisen, wie Glaube, Liebe, Hoffnung oder Gesundheit, Glück, Langes Leben, oder auch Freude oder Frohsinn[1]) werden auch von den entsprechenden Emblemen begleitet, für die sich auch stereotype Formen herausgebildet haben: Herzen, Tauben, Anker, Füllhörner, Kreuze, Sonnen, Leiern, aber auch Spinnkunkeln oder Strickkörbchen kehren beständig wieder, auch mit einer passenden Verherrlichung der Weiblichkeit, wie durch eine freie Anleihe an Schillers Glocke (1800): „Sie regen ohn' Ende . . ." bis „. . . ruhen nimmer" (Prag, Kunstgew. Museum). Natürlich gibt es überall viele Rosen und andere Blumen, und in späterer Zeit Weinlaub; auch der alte Scherz „Wandle auf [Rosen] und [Vergißmeinnicht]" wird uns noch auf einem blauen Namenstagglas von 1859 (Gablonz, Mus.) aufgetischt. Altäre und Freundschaftstempel, die in der Empirezeit vorherrschend waren (vgl. Abb. 102), treten in der Biedermeierzeit sehr zurück; wie beliebt aber der Freundschaftstempel zu Anfang des Jahrhunderts war, bezeugt der Einfall, einen geschnittenen Deckelbecher überhaupt ganz als Tempelchen mit der Aufschrift „a l'amitié" und umwundenen Säulen zu bilden; solche Gefäßtempelchen aus Glas stehen z. B. im Kunstgewerblichen Museum in Prag oder im Landesmuseum von



Abb. 34. Antikisierende Weinkanne mit Schnittornament im Geschmack des 2. Rokoko, Nordböhmen, um 1850. (Reichenberg, Nordböhm. Gewerbemuseum.

[1]) Auf einer rubinierten Zuckerschale „Zum Andenken d. 6. März 1849" — in der Sammlung E. Merzinger in Dresden — lesen wir, auf einzelne Kugelungen oben und unten verteilt, in Frakturschrift von den entsprechenden Emblemen begleitet: Gesundheit, Frohsinn, Vergnügen, Eintracht verlängern dein Leben — Glaube, Hoffnung, Liebe, Glück, Freude bringe die Zeit.

Oldenburg (Abb. 33), mit verlorenem Deckel in der Sammlung E. Conrath in Reichenberg.

Einzelne Buchstaben als Besitzerinitialen — um die Mitte des Jahrhunderts gewöhnlich in Fraktur als einziger „Schmuck" von Servicen — werden mitunter sogar leider auf ältere Gläser nachträglich eingraviert, da es der Ordnungssinn zu verlangen scheint, daß man seinen ganzen Besitz „märkt". Ohne weitere Umrahmung wirken aber einzelne Initialen immer etwas verloren, weshalb sie später durch reicher geschmückte Monogramme ersetzt werden. Auf einem sonst vornehm geschliffenen Becher kann sich aber ein einzelner Buchstabe, namentlich wenn eine Krone hinzutritt, auch ganz gut ausnehmen, wie dies z. B. auf den Gebrauchsgläsern Napoleons I. der Fall ist, von denen verschiedene zurückgelassene Stücke in die Museen gekommen sind, wie in die Wiener Schatzkammer, in das Schlesische Museum in Breslau, in das Museum von Erfurt, in das Völkerschlachtmuseum von Leipzig, in das fürstlich Schwarzenbergsche Schloß Worlik; auch Jerôme Napoleon hatte ähnlich geschnittene Becher oder Weinkelche, von denen man einzelne Stücke z. B. in der Eremitage von Petersburg oder im Landesmuseum von Kassel antreffen kann; Napoleon III. hat sich später, wie sein Glas im Armeemuseum von München beweist, an das gleiche Vorbild gehalten.

Was die Ornamente anlangt, haben die geschnittenen Gläser der Empirezeit noch lange die bereits zu Ende des 18. Jahrhunderts ausgebildeten klassizistischen Muster, namentlich für den Mundrand und für die Medaillonumrahmungen, beibehalten. An Stelle der Behangmuster oder des Akanthusfrieses, der bei späteren Überfanggläsern auch selbstherrlich eine gewaltige Dimension annehmen kann, treten allmählich romantische Elemente, zumal sich namentlich das Fischblasenmotiv für die Überfanggläser besonders zu eignen scheint. Um 1845 tritt aber die sonst nur kurze Mode des zweiten Rokoko stark hervor und überzieht mit ihrer äußerlich-starren Musterung nicht nur die farblosen Gläser — als Beispiel sei eine sonst antikisierende Kanne des Nordböhmischen Gewerbemuseums von Reichenberg abgebildet (Abb. 34) —, sondern bemächtigt sich namentlich des um die gleiche Zeit am meisten überschätzten rubinierten Glases, mit dem es eine dauernde, bis zum beiderseitigen Ableben währende Ehe schließt. Erfreulich ist diese Episode nicht. — Zum Schlusse mögen noch jene nicht für den Verkauf bestimmten, sondern in den „Ausstellungen" der einzelnen Glashandlungen zur Entgegennahme von Bestellungen verwendeten Mustergläser erwähnt werden, die gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts z. B. von der Firma Egermann in Haida geschnitten wurden und mehrere verschiedene, meist ornamentale Muster über- und nebeneinander vereinigen, um die Wirkung derselben besser zu zeigen, als dies durch die Zeichnung der Musterbücher möglich wäre; derartige Exemplare stehen im Museum von Haida und in der Gläsersammlung Pazaurek.

# Der nordböhmische Glasschnitt in der Gegend von Steinschönau und Haida.

Die beiden benachbarten Herrschaften Böhmisch-Kamnitz und Bürgstein waren schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts Mittelpunkt des deutschböhmischen Glashandels geworden; seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts werden sie auch immer mehr die Mittelpunkte der Erzeugung, namentlich der Veredlung des Glases. Die heutigen Vororte Steinschönau einerseits, auf der der fürstlichen Linie des Hauses Kinsky gehörigen Herrschaft Böhmisch-Kamnitz, und anderseits Haida (früher „Heyde")

auf der Herrschaft Bürgstein, die dem gräflichen Kinsky'schen Zweig „unterthan" war, haben erst allmählich im Laufe des 19. Jahrhunderts vorwiegend nach dem Bau der beiden Bahnen, die diese beiden Städte an das allgemeine Verkehrsnetz anschlossen, ihre jetzige Bedeutung erlangt. Wichtiger als Haida waren früher das südwestlich davon gelegene Langenau, das östliche Bürgstein, das nördliche Arnsdorf und namentlich das noch weiter nördlich davon liegende Blottendorf, das den noch nördlicheren Glashüttenorten Falkenau und Kittlitz näher lag. Und auf der Herrschaft Böhmisch-Kamnitz (von dem das nordwestlich davon gelegene Windisch-Kamnitz — der Sitz des Glashändlers A. Bienert — zu unterscheiden ist) waren neben den östlichen Ortschaften Nieder- und Ober-Proschkau die drei südlich von Steinschönau liegenden Orte Meistersdorf nebst dem damit beinahe zusammenhängenden Ulrichstal (damals auch „Brache" genannt) und östlich davon Parchen von Bedeutung.



Abb. 35. Pokal mit der Schlacht von Culm, bez. Arbeit von F. A. Pelikan. (Berlin, Hohenzollernmuseum.)

Gegen die Wende zum 19. Jahrhundert beginnen aus der großen Zahl von Glasschneidern, die in der Gegend um Steinschönau und Haida schon seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts tätig waren, einige wenige aus dem allgemeinen Dunkel hervorzutreten, so der Steinschönauer Franz Weidlich (geb. 1735, noch 1795 nachweisbar)[1], der besonders für den spanischen und portugiesischen Export zu arbeiten hatte, somit wohl weniger künstlerisch ins Gewicht fällt, wie sein Namensvetter, der Steinschneider Joseph Weidlich, ebenfalls in Steinschönau, der später nach Rom geht und 1795 in Neapel tätig ist[2]. — Von einem Sprossen aus einer der bekanntesten

[1]) Dlabacž: Künsterlexikon von Böhmen III, 338.

[2]) Dlabacž: Künstlerlexikon III, 339. — Der Fabrikant und Glassammler Franz Friedrich Palme in Steinschönau hat sich der großen Mühe unterzogen, den Lebensdaten der besten Glasschneider seiner Gegend nach Tunlichkeit nachzugehen, und ihm verdanke ich auch eine ganze Reihe von Daten, namentlich aus den Kirchenbüchern, die nun zum erstenmale eine gewisse Ordnung in die bisherige, lediglich auf mündlicher Überlieferung fußenden Darstellungen bringen. — Aus der Familienchronik der Steinschönauer Weidlich ließ sich weder ein Franz noch ein Joseph feststellen; aus der Steinschönauer Linie soll um 1840 ein Daniel Weidlich (aber als Kaufmann) nach Neapel gegangen und dort zu Wohlstand gelangt sein, während ein Mitglied des Meistersdorfers Zweiges nach Rußland auswanderte. — Ein Weidlich in Niederdorf wird später als Lehrer von Karl Günther genannt.

Glasmeisterfamilien Böhmens, nämlich von dem Glaswappenschneider Florian Wander in Meistersdorf, der daselbst 1738 geboren ist und noch 1809 daselbst lebte, erfahren wir nur, daß er unter anderem auch Blumen und Insekten schnitt[1]. — Von einem anderen Glasschneider, nämlich F. (oder H.) Kittel[2]) in Ulrichstal besitzen wir aber bereits eine bestimmte Arbeit, die aus dem ehemaligen Fabriksproduktenkabinett in das Österreichische Museum in Wien gelangte, nämlich ein farbloses, sehr gut geschnittenes Zylinderglas von 1819 mit den großen, nebeneinander angeordneten, nur durch den Faden mit einander verbundenen drei Parzen „Clothon-Lachesis-Atropos" [3]) und zarter Bodenrosette, das erste der später so zahlreichen und schematisch erstarrten Parzengläser. Aus der Familie des A. Bienert in Windisch-Kamnitz, der den Verkauf dieses und vieler anderen Gläser nach Wien vermittelte, ist später auch ein Mitglied als Glasschneider ausgebildet worden, nämlich Ludwig Bienert, geboren in Ulrichstal am 28. Juli 1810, gestorben 2. Februar 1896 in Windisch-Kamnitz.

Die beiden bedeutendsten Glasschneider aus Meistersdorf-Ulrichstal aber waren F. A. Pelikan und A. Böhm, zwei Kräfte, die zu den besten Graveuren der Biedermeierzeit überhaupt zählen. Das Haupt der weitverzweigten, fast durchwegs — auch in der weiblichen Deszendenz — aus Graveuren bestehenden Familie Pelikan, zugleich der beste Künstler unter ihnen und einer der tüchtigsten Lehrmeister ist Franz Anton Pelikan in Meistersdorf Nr. 161, der am 2. Oktober 1858, 72 Jahre alt, stirbt[4]); er hatte vier Söhne und vier Töchter, alle von ihm im Glasschnitt ausgebildet, nämlich Anton, der sich 1854 als Raffineur in Haida niederließ, Joseph, der in Meistersdorf blieb, Franz, schon mit 27 Jahren ledig gestorben, der mit seinem älteren Bruder Anton das Glasgeschäft seines Onkels Ignaz, auch in

Abb. 36. Rubinüberfang-Kronenpokal mit dem Bildnis Friedrich Wilhelm IV., wohl von F. A. Pelikan, Meistersdorf, bald nach 1840. (Berlin. Hohenzollernmuseum.)

[1]) Dlabacž a. a. O. III, 323.

[2]) Vielleicht hängt dieser Kittel mit jenem „Kittel in Broche" (bei Meistersdorf) zusammen, der im Muster- und Kalkulationsbuche von Ignaz Palme & Co. in Parchen von 1835 ff. S. 116 als Kuglergraveur (neben Kreibich) genannt wird.

[3]) Verwandt mit dem bauchigen Parzenbecher des Kunstgewerbemuseums in Leipzig.

[4]) Sterbebuch der zuständigen Pfarrkirche von Wolfersdorf.

Meistersdorf, übernahm [1]), das bis gegen 1880 gut ging, und Emanuel, der seit 1864 ein kleines Glasgeschäft in Haida betrieb [2]); von den vier Töchtern heiratet Anna den Meistersdorfer Glashändler und Sonnenwirt Gürtler, Therese den Maler Martin, Wilhelmine den Glasgraveur Müller, dessen Sohn für viele Jahre nach England ging, und Marie den Glasschneider Renelt. — Von dieser Pelikan-Familie ist eine andere ebenfalls in Meistersdorf-Ulrichtal zu unterscheiden, nämlich die des Franz Pelikan, der mit einem anderen Glasgraveur, Joseph Hoffmann (auch in Teplitz nachweisbar) ein Saisongeschäft in Baden-Baden betrieb, das später sein Sohn Eduard Pelikan mit seinem Schwager Franz Gürtler weiter führte, die jedoch, nachdem sich ihre Schwägerin mit Clemens Rasch verehelichte und das Geschäft übernahm, ein neues Geschäft in Baden-Baden begründeten; Eduard Pelikan, der am 3. April 1822 in Böhmisch-Kamnitz geboren war, am 9. Mai 1848 in Meistersdorf Nr. 106 heiratete und am 12. August 1919 im hohen Alter starb [3]), zählte zu den besten Pferdegraveuren seiner Zeit und vererbte sein Geschäft an seinen Sohn Emil. Ein Stiefbruder des Eduard war Josef Pelikan (geb. 1828), der auch eine Zeitlang in Baden-Baden und Karlsruhe arbeitete, und hochbetagt am 12. August 1920 in Haida gestorben ist; auch dieser war ein gewandter Glasschneider von Jagd- und Pferdestücken, auf denen er mitunter — statt einer Signatur — einen Pelikan in der



Abb. 37. Gelbgeätzter Pokal mit „Zrinys Tod", bezeichn. Arbeit von August Böhm, Meistersdorf, um 1835. (Berlin, Schloßmuseum.)

[1]) Die Firma „Ignaz Pelikans Neffen" beschäftigte in ihrer Blüteperiode — zur Zeit der Pariser Weltausstellung 1855 — rund 100 Arbeiter und einer ihrer Chefs wird als guter Graveur und Zeichner bezeichnet, der für seine Arbeiter eine unentgeltliche Zeichenschule gründete und leitete; für seine gut gravierten Farbengläser erhält er auf der genannten Ausstellung eine Medaille 2. Klasse (Paris, Exposition 1855, Rapports du Jury Mixte Internationale, S. 938). Als hervorragendstes Ausstellungsstück wurde nach einem Referat der Prager Zeitung „Bohemia" (1855) — vgl. Walcher von Molthein in „Kunst- und Kunsthandwerk" XIV., 1911, S. 11 — ein großes Rubinglas mit dem Reiterbild Napoleons III. erwähnt, während die verwandte Konkurrenzfirma Fr. Pelikan & Sohn im benachbarten Ulrichstal, die damals rund 30 Arbeiter beschäftigt, sechs große Blumen- und Fruchtschalen mit Rubin- und Silbergelbätze und feinen, tiefen Jagdgravuren vorführt („très-soignées"; Rapports du Jury, S. 939).

[2]) Auf der Wiener Weltausstellung 1873 treten aus dieser Familie nur Anton Pelikan und Emanuel Pelikan, welcher 83 Arbeiter beschäftigt, auf. (Amtlicher Catalog, Gruppe IX, Nr. 325 und 326.)

[3]) Feststellung von F. F. Palme in Steinschönau nach dem Sterbebuch der Wolfersdorfer Pfarre.




Abb. 38 und 39. Gipsabgüsse nach dem Alexanderschlacht-Pokal von August Böhm, um 1850.

Landschaft angebracht hat[1]); einige seiner allerdings spätesten Arbeiten haben sich noch im Besitze seiner Enkel erhalten[2]).

Alle Mitglieder der weitverzweigten Familie aber übertrifft der erstgenannte, älteste „Stein- und Glasgraveur" Franz Anton Pelikan, dessen Wirken sich zum Glück noch einigermaßen verfolgen läßt: Zur Prager Industrieausstellung von 1831 (Nr. 1748 und 1749) schickt er — damals von Ulrichstal aus — einen eingeschnittenen Pokal mit dem Porträt seines Grundherrn, des Fürsten Rudolph von Kinsky, nebst einem roten Untersatz-Teller und Deckel (um 30 fl.) und einen Deckelpokal mit einer Eberjagd (um 25 fl.) ein, deren „glückliche Komposition des Sujets und Reinheit der Zeichnung, als auch die äußerst sorgfältige Arbeit und gelungene Ausführung" ihn — nach dem Bericht der Beurteilungs-Kommission (S. 51) einem

[1]) Zwei solche Darstellungen befinden sich unter den Papierabklatschen und Abreibungen, die aus seinem Nachlasse F. F. Palme in Steinschönau erworben hat. Diese Abdrücke, die zum Teil noch auf Originale aus dem Ende des 18. Jahrhunderts zurückgehen und Ornamente des ersten Rokoko von Böhmen aufweisen, stammen offenbar von verschiedenen Händen. Neben dem Wiener Canova-Grabmal der Erzherzogin Christine finden sich verschiedene, zum eisernen Bestand der damaligen Glasschneider gehörige Darstellnngen, wie die Madonna della sedia, Lionardos Abendmahl, die Lebensalterstufen, 12 Apostelmedaillons, Freimaurerembleme usw. — Auf einem gezeichneten Blättchen stehen die Namen: Franz und Josef Weidlich, die wir bereits als Steinschönauer Graveure kennengelernt haben. — Aber alle Pelikandarstellungen auch nur des 19. Jahrhunderts mit Arbeiten der Glasschneiderfamilie Pelikan in Verbindung bringen zu wollen, wäre unstatthaft. So stand auf der Wiener Gläserausstellung des Österr. Museums (Oktober 1922, Nr. 465) ein schon 1810—20 anzusetzendes Pelikanglas, das in eine ganz andere Gruppe, nämlich die der Kuglergraveure gehört.

[2]) So zwei sechsseitige, schwere, sehr tief geschnittene, farblose Gläser, das eine mit einer Hirschfamilie, das andere mit drei Pferden, beide mit Gebirgslandschaft-Hintergrund; beide tragen die (spätere) eingeschnittene Bodensignatur „Zum Andenken vom Großvater Josef Pelikan im 83. Jahre graviert", das zweite noch unter Hinzufügung der Jahreszahl 1911. — Eine pokalartige Riesenvase, rubiniert, oben gezänkelt, mit sehr tief geschnittenen Hirschen von diesem Pelikan ist auch in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau.

D. Bimann „auf eine höchst ehrenvolle Weise zur Seite“ stellt und ihm wie diesem die silberne Medaille einträgt. — Und auf der Prager Ausstellung von 1836 (Nr. 2542) ist er wieder mit einem „großen geschliffenen und herrlich gravierten Pokal“ mit einer Krone und Unterteller vertreten, der ihn seiner früheren Medaille „abermals würdig macht“. — Ein solcher großer Schliff-Deckelpokal trägt nun seine volle Namenssignatur; er steht im Berliner Hohenzollermuseum und zeigt auf gelbgeätztem Grunde (der im weitesten Hintergrund belassen wurde) ein großes, figurenreiches Quer-Rechteckbild, das die Siegesmeldung der Schlacht von „Culm, am 30. August 1813“ zum Gegenstand hat und rechts die kleine Bezeichnung „F. A. Pelikan“ trägt (Abb. 35); auf der Rückseite ist die übliche Verkleinerungslinse mit Sonnenstrahlenumgebung eingekugelt; dieser massige Pokal dürfte zum 25 jährigen Jubiläum der durch die nordböhmische Glasindustrie immer wieder verherrlichten Schlacht oder gelegentlich der Einweihung eines der dortigen Denkmäler entstanden sein. Im Hohenzollernmuseum steht noch ein zweiter imposanter Deckelpokal mit durchgeschliffenem Rubinüberfang und geschnittenem Brustbild König Friedrich Wilhelms IV., dem preußischen Adler und Waffenemblemen (Abb. 36); der Deckel, als rotes Kronenkissen (nebst Szepter und Schwert) gebildet, ist besonders reich geschliffen und zum Teile silbergelb geätzt; im vierseitigen Fuß ist ein Musikspielwerk einmontiert (der Druckknopf dazu befindet sich im Nodus). Wenn dieses Prunkstück auch keine Signatur trägt, wird man es doch mit der größten Wahrscheinlichkeit auch dem F. A. Pelikan zuteilen können, der ja auf den Prager Ausstellungen kurz vorher sowohl einen Porträtschnitt als auch eine Schliffkrone vorgeführt hatte; jedenfalls ist es bald nach 1840 entstanden. —



Abb. 40. Gelbgeätzter Fußbecher mit Christusbild, bez. von A. Böhm, um 1860.
(Teplitz, Sammlung Albert Dasch.)

Der zweite, etwas jüngere, große Meistersdorfer Glasschneider war **August Böhm**, der leider nicht so seßbaft war, sondern einen großen Teil seines zigeunerartigen Lebens in der Fremde, namentlich in England und Amerika verbrachte; er kam am 10. Januar 1812 in Meistersdorf (Nr. 83) als Sohn eines Feldgärtners zur Welt und wurde — nach dem Ausweis des Wolfersdorfer Kirchenbuches — daselbst am 21. Januar 1833 mit Johanna Langer getraut. Bald darauf verläßt er aber Weib und Kinder, und zieht in die Welt, nach Stourbridge und London, bleibt auch lange Zeit in Hamburg ganz verschollen, geht auch nach Amerika, verdient viel, wenn er zur Arbeit gelaunt ist, kommt aber mittellos in die Heimat zurück, wo er schließlich im Alter beim Graveur Altmann in Meistersdorf Arbeit findet und gänzlich verarmt im Spital von Warmsdorf am 19. Januar 1890 sein unruhiges Leben abschließt. Da verschiedene seiner, meist sehr imposanten Arbeiten seinen vollen Namen tragen, finden wir die hohe Meinung, die seine Zeitgenossen von seiner Tüchtigkeit hatten, vollauf bestätigt. Zu Böhms frühesten großen Schöpfungen gehört der reiche gelbgeätzte Deckelpokal im Berliner Schloßmuseum (Abb. 37), der 1837 in Teplitz für die Kunstkammer angekauft worden ist[1]); er trägt vorne in bereits sehr geschicktem

[1]) Abb. in Rob. Schmidt: Das Glas, Abb. 177.

Schnitt das figurenreiche Bild „Zrinys Tod“ — nach dem bekannten Wiener Gemälde des seinerzeitigen Wiener Galeriedirektors Johann Peter Krafft († 1856)[1]. — Eine womöglich noch mehr gesteigerte Bewegung finden wir in einer noch figurenreicheren, späteren Arbeit, dem großen Pokal mit der Alexanderschlacht, in englischem Privatbesitz, die hier nach den dem Steinschönauer Glasgraveur Helzel, einem Freunde Böhms, gehörigen Gipsabgüssen (Abb. 38 und 39) wiedergegeben ist. Neben solchen Werken, die natürlich eine lange Zeit in Anspruch nahmen, hat Böhm aber auch andere Glasschnitte gemacht, die ihn auch als Porträtschneider vorstellen. Im Besitze des Dr. Grafen Johann von Meran befindet sich ein schwerer Krystallglas-Deckelpokal mit achtseitigem Kantenschliff, der vorne in einem Rundmedaillon das Brustbild des Erzherzogs Johann — nicht im Profil in Bimann-Art, sondern wieder eher dem Pelikan verwandt — einschließt und die Bezeichnung „A. Böhm“ trägt[2]. Bereits den fünfziger Jahren dürfte ein kleiner, gelbgeätzter Fußbecher mit der Halbfigur Christi und der Bezeichnung „Böhm fec.“ in der Sammlung Albert Dasch in Teplitz angehören (Abb. 40), sowie der 43,5 cm hohe Krystallglas-Deckelpokal mit zwei runden, sehr tief geschnittenen Hirsch-Medaillons und der Signatur „A. Böhm“ (Abb. 41) in der Sammlung Robert Feilendorf in Wien[3], ein Belegstück dafür, daß sich auch Böhm den selbstverständlichen Modeforderungen der Zeit nicht entzieht. Daß er aber auch in dieser Zeit seine Vorliebe für große, figurenreiche Darstellungen, womöglich auf schweren Schliffpokalen, nicht aufgegeben hat, bezeugt der achtseitige Riesenpokal (67 cm hoch), der als „Österreichs Stolz und Freude“ den Kaiser Franz Josef und die Kaiserin Elisabeth auf dem Thron, umgeben von den huldigenden Ständen, darstellt, von J. H. Adam einem Statthaltereirat E. Th. v. Adda gewidmet ist, dessen Wappen auch rückwärts in einem Schliffmedaillon angebracht ist; die Signatur lautet: A. Böhm (Besitzer: Valentin Theuermann, Wien; Österr. Museums-Ausstellung 1922, Nr. 571). Nicht bezeichnet, aber nach der Überlieferung ebenfalls von ihm stammend, ist der große rubinierte Pokal (ohne Deckel) mit dem Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern im Stadtmuseum von Haida, vielleicht anläßlich des fünfzigjährigen Jubiläums



Abb. 41. Krystallglas-Pokal mit Hirschen, bez. von A. Böhm, um 1860. (Wien, Sammlung Robert Feilendorf.)

[1]) Abb. z. B. in Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrh., S. 19.

[2]) War auf der Wiener Kongreßausstellung des Österreichischen Museums 1896 (Nr. 396) zu sehen und ist auch in Eduard Leischings Werk „Wiener Congress“ S. 179 abgebildet.

[3]) Ausstellung von Gläsern im Österreichischen Museum in Wien, Oktober 1922, Nr. 570; Abb. 32 im Katalog. Ein ebenso imposanter Hirsch-Deckelpokal von 1867 steht bei Baron Riedesel in Altenburg bei Alsfeld; der Schnitt ist jedoch nicht von Böhm.

der Schlacht entstanden. Für die Ausstellung von 1861 soll Böhm einen Rubinüberfang-Lampenschirm mit einem geschnittenen Wettrennen (um 1000 fl.) gemacht haben. Seine letzte nachweisbare Arbeit wird in der Lehrmittelsammlung der Fachschule von Haida verwahrt, nämlich wieder ein sehr großer Krystallglas-Schliffpokal mit besonders schwerem Deckel; in sehr tiefem Schnitt ist hier wieder ein sehr lebhaft bewegter Stoff behandelt, nämlich die Löwenjagd nach Rubens; rechts unten steht die Bezeichnung: A. Böhm.

Pelikan und Böhm, die man namentlich in den besseren, früheren Arbeiten schwer auseinander halten kann, haben gewiß auch zahlreiche nicht bezeichnete Stücke gemacht, von denen hier nur der Becher mit dem Erzherzog und späteren Kaiser Franz Josef (Sammlung Pazaurek; Abb. 42), der Riesenpokal mit der galoppierenden Hofgesellschaft (Steinschönau, Sammlung W. Jilek; Abb. 43) oder der Abschied der Reiterpatrouille (Mannheim, Sammlung H. Waldeck; Abb. 44) angeführt sein mögen. Am schwersten sind die Jagdgläser zu bestimmen, an denen so ziemlich alle Glasschneider Böhmens, von Bimann angefangen, beteiligt waren, die jedoch namentlich in späterer Zeit jegliche Individualität eingebüßt haben, als wären sie alle in der gleichen Werkstatt entstanden. Selbst einer der besten und frühesten Meister dieser Gruppe, für den v. Trenkwald vorläufig die Bezeichnung des „Meisters der aufgehenden Sonne“ vorschlägt[1]), weil sich eine solche bei seinen Jäger- oder Hirten Darstellungen gewöhnlich im Hintergrunde befindet, ist nicht zu identifizieren; das letzte Stück dieser Serie, noch in der Form älterer Walzenbecher, trägt die Jahreszahl 1842 (Abb. 45); man dürfte diesen Glasschneider nicht weit von der Pelikanfamilie zu suchen haben, oder sonst unter den Meistersdorfern.



Abb. 42, Krystallglas-Becher mit Kaiser Franz Josef als Erzherzog, um 1846 (Sammlung Pazaurek.)

Es werden nämlich in Meistersdorf in jener Zeit noch verschiedene Jagdgraveure, die einen guten Namen hatten, erwähnt, wie etwa Gube und August Hegenbart (beide nacheinander die Lehrer des tücht'gen Glasschneiders Karl Pietsch); Hegenbart baute sein Geschäft allmählich zu einer größeren Raffinerie mit 130 Arbeitskräften aus und findet auf der Pariser Weltausstellung von 1855 für einige große gravierte Vasen und gelbe und rote Pokale, darunter einen mit der Kolumbusfigur, eine ehrenvolle Erwähnung. Auf der gleichen Ausstellung waren auch große gelbe und rote geschnittene Pokale teils mit bacchischen Kindern bei der Weinlese, teils mit der Ansicht der damals heftig umstürmten Festung Sebastopol von Florian Gürtler in Meistersdorf zu sehen, der, am 12. August 1793 in Meistersdorf Nr. 36 geboren[2]), als guter Glasschneider erwähnt wird und eine Reihe von Jahren auch ein Saisongeschäft in Teplitz unterhält, um die Mitte des Jahrhunderts aber bereits 120 Arbeiter

[1]) Österreichisches Museum; Ausstellung von Gläsern, Oktober 1922, S. XX und Nr. 518 ff.

[2]) Sein Sterbedatum ist in den Wolfersdorfer Kirchenbüchern nicht auffindbar.

beschäftigt[1]), also nur noch ausnahmsweise selbst als Graveur tätig ist. Unter den besseren Glasgraveuren werden noch die Schüler von F. A. Pelikan, nämlich Seidemann und Joseph Müller in Ulrichstal, sowie Joseph Flegel in Meistersdorf genannt. — Zu der jüngeren Glasschneider-Generation von Meistersdorf zählt noch der gewandte Jagdgraveur Franz Krallert (geboren daselbst in Nr. 105 am 3. Dezember 1834, gestorben in Arnsdorf bei Haida am 8. Juli 1899)[2]); er soll auch gerne Bärentreiber in Glas geschnitten haben. Wenn der ungeschliffene Fußbecher mit einer solchen Darstellung im Museum von Haida[3]) von ihm herrührt, dann müssen wir vor seiner Kunst keinen allzu großen Respekt haben. Noch jünger ist der bereits oben bei der Pelikanfamilie gestreifte, auch in Baden-Baden vorübergehend tätige Clemens Rasch aus Meistersdorf-Ulrichstal, dessen Jagdgravuren auf Farbenätzgläsern schon vorwiegend in die Zeit der Wiener Weltausstellung 1873 fallen und namentlich einen großen Exportartikel nach Frankreich bildeten[4]). Von der Familie August Geißler in Meistersdorf, die während der Badesaison vornehmlich in Teplitz lebte, waren sowohl der Vater als zwei seiner Söhne, nämlich August und Joseph († 1876), welch letzterer für die Firma Pelikan zur Londoner Weltausstellung 1851 einen Pokal mit der Westminsterabtei schnitt, Graveure. Dessen noch heute lebende Söhne Joseph (geb. 1852) und Hermann (geb. 1863) gehören schon zu den Glasschneidern, die in der Fremde, besonders in England und Frankreich, bessere Verdienstmöglichkeiten suchten und fanden; auch Franz Eisert aus Meistersdorf und Kny aus Ulrichstal zogen nach England, die Brüder Bittner nach Paris. Immer mehr wurde das Schwergewicht von Meistersdorf-Ulrichstal nach Steinschönau verlegt, namentlich seit der Errichtung der dortigen staatlichen Fachschule (1856) und seit der Fertigstellung der Eisenbahn nach Steinschönau.

Die Reihe der Steinschönauer Glasschneider von Ruf in der Biedermeierzeit und den späteren Jahrzehnten eröffnet ein origineller Sonderling, als Mensch interessanter denn als Künstler, an Volkstümlichkeit aber alle Berufsgenossen seiner Gegend überragend, der „alte Tommanlkorl", nämlich Karl Günther[5]); er war 1808 in Frankfurt geboren, von wo sein Vater Franz, der dort einen Glashandel betrieb, erst später nach Steinschönau zurückkehrte. Seit seinem siebenten Jahre in Steinschönau, lernte er den Glasschnitt bei einfachen Handwerksmeistern, nämlich Franz Piesche („Schleiferfranz"), dann bei Weidlich in Niederdorf und geht dann nach Wiesbaden, wohin die Eltern von Frankfurt aus auf kurze Zeit übersiedeln; bald kehren alle nach Steinschönau zurück, wo der Vater stirbt. Nur kurze Zeit bleibt Karl in seiner Heimat, um für Steigerwald in Haida zu arbeiten; schon mit 23 Jahren beginnt er sein unstetes Wanderleben, das ihn zum Baron Klinglin nach Valerystal[6]) führt; er soll auch in Baccarat und Paris in Arbeit gestanden und 100 Frcs. wöchentlich, nach anderen sogar 20 Frcs. im Tage verdient haben. Seine merkwürdigen Lebensgewohnheiten und Schrullen mögen nicht dazu beigetragen haben, den Brotneid seiner Mitarbeiter wegen seiner tüchtigen Leistungen herabzusetzen; doch dürften

---

[1]) Paris, Exposition 1855; Rapports du Jury Mixte International S. 939.

[2]) Krallert — auch Crallert geschrieben — hatte auch einen Sohn Franz, ebenfalls Glasgraveur, der noch in Berlin leben soll.

[3]) Die dort angegebene Datierung „1842" ist entschieden zu früh; der Becher wird erst in den fünfziger Jahren entstanden sein.

[4]) L. Lobmayr, Die Glasindustrie, Stuttgart 1874, S. 190, Anm. 2.

[5]) Vgl. Anton Seidel in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Excursions-Clubs" (B. Leipa) XX, 1897; S 281 ff., wo hauptsächlich die Histörchen und Anekdoten aus Günthers Leben nacherzählt werden.

[6]) Die mündliche Tradition machte einen (nicht existierenden) Grafen Wallerich von Wallerichsthal daraus, der auch bereits in die Literatur eingeführt wurde (Seidel, Karafiat etc.)

alle daran geknüpften Legenden von Überfall- und Mordversuchen oder erzwungener Flucht auf nachträglichen oder phantasiegeschmückten Erzählungen dieses wunderlichen Heiligen zurückzuführen sein, der bald auch in München in frömmelnder Eigenmächtigkeit Skandale hervorruft und wiederholt mit dem Arrest Bekanntschaft macht; von da in die Heimat abgeschoben, wandert er in sonderbarem Aufzug als hausierender Stromer bald nach Prag — als „Ecce homo aus Steinschönau" — oder Leitmeritz, bald lebt er mit seinem Schneidezeug auf Dachböden, selbst in Wäldern und Höhlen seiner engeren Heimat, zum Schluß in Kreibitz, ein merkwürdiger Wechselbalg zwischen religiösem Fanatismus, der ihn selbst mit Geistlichen in Streit geraten läßt, Naturmenschentum, Herzensgüte, mit der er seine Habe mit allen Bedrängten teilt, eigener Bedürfnislosigkeit und höchstgesteigerter Krakeelsucht; halb erblindet, in den dürftigsten Verhältnissen, ist schließlich der 74jährige Junggeselle am 5. Juni 1883 im Spital von Steinschönau gestorben. — Daß ein solcher Patron in aller Munde war, kann man sich vorstellen; aber nach den übereinstimmenden Urteilen aller, die ihn und seine Arbeiten kannten, soll er tatsächlich auch ein sehr guter Glasschneider gewesen sein, was man aus seinen spätesten Arbeiten, die sich allein als eine geschlossene Gruppe abheben, nicht ohne weiteres vermuten möchte. Den Anfang machte er, wie alle, mit Hirschen, Pferden und Hunden, die er flotter als die meisten andern zu schneiden wußte; wenn die Gläser, die in den Kalkulations- und Musterbüchern von Ignaz Palme & Co. in Parchen, die wiederhol den Namen „Günther" als Glasschneider hinzufügen, tatsächlich auf unsern Günther bezogen werden dürfen[1]) (vgl. Abb. 326), dann hätten wir ihm zahlreiche recht feine Becher mit kleinen Pferden, Hirschen u. dgl. in Knopfmedaillons oder Kugelungen zuzuweisen (vgl. Abb. 28 und 29), die viel erfreulicher sind als der spätere dutzendmäßige Jagdschnitt. In Frankreich soll Günther hauptsächlich mit einem Pokal Aufsehen erregt haben, der Napoleon I. mit seinen Generalen zeigt; ob dieses Glas noch irgendwo existiert, ist nicht bekannt. Aus der Münchener Zeit wird zunächst ein Kunststückchen erwähnt, nämlich der Hohlglasschnitt auf der Innenseite eines Überfangglases. Solche Spielereien, die in größerem Umfange der Technik des Glasschnittes zuwiderlaufen, weil dem Kupferrädchen im Innenraum eines Glases nur eine ganz beschränkte Bewegungsmöglichkeit gegeben ist, haben sich in einigen Exemplaren erhalten. Wenn nur einzelne Kleinigkeiten, wie etwa auf einem gelbgeätzten Ranftbecher der ehemaligen Sammlung Walcher



Abb. 43. Pokal mit reitender Hofgesellschaft, Meistersdorf, um 1835. (Steinschönau, Sammlung W. Jilek.)

[1]) Die Eintragungen bzw. Einzeichnungen stammen aus dem Jahre 1835, um welche Zeit Günther bereits in Valerystal gewesen sein soll; aber das „Muster" kann ja auch älter und von Günther eingeführt worden sein.

von Moltheim[1]) bei der Darstellung einer Entenjagd zwei Enten auf der Innenseite eingeschnitten sind, so wird man die nur dadurch erzielbare Tiefenwirkung vielleicht nicht ablehnen, ohne zu vergessen, daß durch die Verletzung der inneren Epidermis die Reinigung erschwert, daher die Appetitlichkeit eines solchen Glases herabgesetzt wird. Es gibt aber auch Renommierstückchen-Gläser, bei denen der ganze Schnitt nur von innen ausgeführt wurde, deren Benutzbarkeit daher übermäßig beschränkt wurde, wie etwa ein Rubinüberfangkelch der Sammlung Pazaurek mit der Darstellung eines von Hunden gehetzten Hirsches im Walde; da sich die Spindel des Glasschneidezeugs mit dem Rädchen hierbei nur in einem bescheidenen Winkel einführen läßt, sind natürlich alle freieren Bogenführungen ausgeschlossen und das Bild bekommt etwas Gequältes. Aber bei Günther handelt es sich eben nur darum, beweisen zu können, daß er auch technischen Beschränkungen zu begegnen wisse; das von ihm ausgeführte Hauptstück dieser Art, einen rosa Überfangpokal mit einer Rittergesellschaft, soll er übrigens selbst aus Unachtsamkeit zerschlagen haben. — Anders jedoch sind die für „Lithophanien" berechneten, übereinander liegenden Paare von je einer blauen und roten Überfangglastafel zu beurteilen, die dasselbe geschnittene Bild zeigen, natürlich mit der entsprechend abgewandelten Abarbeitung der Überfangfarbe, wodurch gute Wirkungen ermöglicht werden, die der Porzellanlithophanie nicht erreichbar sind. Günther soll übrigens gerade an diesen Arbeiten, die bei seiner unfreiwilligen Entfernung von München nicht beendet waren und von einem anderen nicht gut beendet werden konnten, den Hauptteil seiner früheren Ersparnisse eingebüßt haben; erst Karl Pfohl hat bald darauf denselben Gedanken schöner und erfolgreicher verwirklicht. — Zum Lehrmeister hatte die Natur diesen ruhelosen Menschen nicht geschaffen; die wenigen Lehrlinge, die er hatte, hielten es bei ihm nicht aus; aber er selbst grübelte gerne und versuchte dies und jenes, um durch Technik-Kombinationen neue Wirkungen namentlich unter Verwendung der damals so beliebten rubinierten Gläser herauszubringen. So entstand die für ihn charakteristischste, aber zugleich nichts weniger als erfreuliche Gruppe jener offenbar ganz ohne Vorlagen hergestellten bäuerlich-primitiven Erzeugnisse, die die Rubinbeize mit Fluorsäureätzung, den Schnitt mit dem Rädchen oder Bleikügelchen mit dem Diamantreißen vereinigen, wobei noch das Korkrad einen Teil der Rubinätze beseitigt, um auch noch etwas Gelb zu erzielen. Es sind teils einfache größere Zylinderbecher oder unten breitere Bier-Henkelgläser, teils hohe, unten verbreiterte Stangen-



Abb. 44. Pokal mit Reiterabschied, Meistersdorf, um 1850. (Mannheim, Sammlung Herm. Waldeck; Aufnahme von Tillmann-Matter.)



[1]) „Kunst und Kunsthandwerk" XIV, 1911, S. 20, Abb. 29.



Abb. 45. Becher mit Jäger und aufgehender Sonne, Nordböhmen, 1842. (Wien, Privatbesitz.)

vasen oder Humpen, auf denen er seine keineswegs höfische Phantasie spazieren führen konnte, Stücke, wie er sie seiner ländlichen Kundschaft vielleicht im Austausch gegen die Notdurft des Lebens „individuell" lieferte oder durch Freundesvermittlung an Vereine oder Gesellschaften, die ihm ein Almosen zuwenden wollten, absetzte. Einige dieser nie signierten, aber durch die Hinzufügung zahlreicher Inschriften seinen Abnehmern mundgerecht gemachten Objekte sind datiert, so der große Humpen mit Faust und Gretchen von 1864 oder das Henkelglas von 1872 im Museum von Haida oder das Henkelglas mit Bauernbildern und Inschrift („Ich streue und pflüge den Samen in das Land; das Wohlthun und gedein (!) steht in Gottes Hand") von 1876 in der Fachschul-Sammlung von Steinschönau, die auch den Humpen mit der Trinker-Spirale (Abb. 46) besitzt. Auf einem ähnlichen Humpen im Museum von Haida erscheint der Erzvater Noah mit zwei langen Strophen, auf einem Walzenglas des Museums von Gablonz Merkur; auf anderen ähnlichen Stücken für landwirtschaftliche Abnehmer, z. B. in den Sammlungen W. Jilek in Steinschönau und E. Conrath in Reichenberg, sehen wir Bauern und Bäuerinnen an der Arbeit, Kühe, Kälber, Ziegen oder Pferde, auch mit den Namen der Besteller oder Käufer. Auf einem in romantischer Neugotik gehaltenen Humpen mit erbaulichen Sprüchen in der Turnhalle von Warnsdorf wurde sogar die Phantasiedatierung „1730" angebracht, womit wohl naiver Weise etwas — Altdeutsches ausgedrückt werden sollte. Alle diese Arbeiten, die im größten Gegensatz zu den liebenswürdigen Biedermeiergläsern stehen, sind lediglich als primitive „Volkskunst" zu werten; als Handelsartikel wären sie ebenso unverkäuflich geblieben, wie sie auch jeder verwöhnte Geschmack abgelehnt hätte; außerhalb Nordböhmens wird man dergleichen auch kaum antreffen.

Der Bruder des „Thommanlkorl", Johann Günther, war auch Glasschneider in Steinschönau; er lernte bei Wilhelm Helzel, der auch sonst viele Steinschönauer Glasgraveure ausgebildet hatte; Extravaganzen werden ihm nicht zur Last gelegt; andererseits hat er aber auch keine besonders bemerkenswerten Arbeiten aufzuweisen. Johann Günther in Niedersteinschönau war aber der erste Lehrmeister des tüchtigsten späteren nordböhmischen Glasschneiders K. Pfohl, der, wenn seine besten und reifsten Werke nicht in eine künstlerisch so ungünstige Periode gefallen wären, den meistgeschätzten Glasgraveuren bei-



Abb. 46. Rubinierter Humpen mit Ätzung und Schnitt von Karl Günther, 1879. (Steinschönau, Fachschulsammlung.)

gezählt werden müßte. Des Zusammenhanges wegen muß auch er hier näher behandelt werden, zumal die meisten seiner Arbeiten noch an dem Biedermeier-Milieu festhalten.

Karl Pfohl[1]), der Sohn eines Webers, wurde in Steinschönau (Nr. 115) am 21. Mai 1826 geboren. Als jüngstes von sieben Geschwistern auf baldigen Broterwerb angewiesen, kam er gleich nach der Lehre auf anderthalb Jahre zum alten F. Egermann nach Haida, der für sein blühendes Glasgeschäft brauchbare Kräfte zu wählen und gewiß auch moralisch zu fördern wußte. Nachdem Pfohl vorübergehend auch in Wiesbaden, wo eine kleine Kolonie seiner engeren Landsleute lebte, tätig gewesen, ging er zu seinem Bruder nach Steinschönau. Aber die Erfolge Karl Günthers, dem er offenbar nach-





Abb. 47. Überfangbecher von Karl Pfohl, um 1850.
(Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

Abb. 48. Überfangpokal von Karl Pfohl, um 1865.
(Mannheim, Sammlung H. Waldeck.)

[1]) Anton Seidel in den Mitteilungen des Nordböhmischen Excursions-Clubs XX (Leipa 1897), S. 286ff. Auch ein Brief vom 15. Februar 1900, den ich von Fr. Braeuer vom Fachverbande der Glasarbeiter in Steinschönau über K. Pfohl erhielt, deckt sich vielfach mit Seidel in der Beurteilung dieses Sonderlings und Frauenhassers, über den noch hinzugefügt wird, daß er nach seiner Lehre auch in Schachtelbach in Bayern, darauf auch in Winterberg tätig war; nicht Egermann, sondern August Conrath habe sich für ihn eingesetzt, auch seine Befreiung vom Militärdienst (dem die Glaskünstler Nordböhmens durchweg zu entkommen trachteten) bewirkt.

eiferte und den er zu überholen sich getraute, veranlaßten ihn, schon 1858 nach Paris zu gehen, wo er sich bis 1864 aufhielt; nach einer Unterbrechung von zwei Jahren, die er wieder in seiner Heimat verbrachte, zog er abermals nach Paris und fand hier bis in die höchsten Kreise solche Wertschätzung und einen so lohnenden Verdienst, daß er sogar während des Krieges hier blieb und als einer der wenigen Deutschen 1871 sogar in Paris mit eingeschlossen war und die Leiden seiner neuen Freunde, auch den ihm aufgezwungenen Wachtdienst, teilen mußte. Erst 1872 kehrte er mit ansehnlichen Ersparnissen wieder nach Steinschönau zurück, wo er als einsamer Junggeselle und Sonderling seinen Lebensabend verbrachte; am 4. Januar 1894 wurde er zuletzt gesehen, fünf Tage später



Abb. 49. Pferde im Gewitter, auf zwei hintereinander liegenden Überfangplatten von blauer und roter Farbe. Von Karl Pfohl, 1876. (Steinschönau, Fachschulsammlung.)

ist er in seinem Hause tot aufgefunden worden[1]). — Da Pfohl meist für andere Unternehmer arbeitete, sind seine Arbeiten alle nicht signiert; selbst bei seinen späteren, auf eigene Faust entstandenen Arbeiten fehlt eine Bezeichnung; nur einen einzigen blau überfangenen Cäcilienpokal soll er mit seinem Namen versehen haben; dieses Glas ist aber ebenso verschollen wie das mit den vier Lebensaltern, die als seine ersten Arbeiten genannt werden. Was in den langen Pariser Jahren entstand, ist gewiß bald unter fremder Firma in alle Weltgegenden verstreut worden; wir hören nur von einem Rubin-Überfangpokal mit einem Jagdstück, der den Beifall Napoleons III. wie auch des damals bei diesem zum Besuche weilenden Königs Viktor Emanuel gefunden haben soll und zwei weitere Bestellungen eintrug, deren eine zu einem Vexierscherz (der italienische König in kauernder Stellung hinter einem Busch) benutzt wurde. Diejenigen früheren Arbeiten, die sich noch zum guten Teile in Pfohls Heimat erhalten haben, sind meist außen rot, noch häufiger blau überfangene Becher oder Pokale, auf denen mit Abarbeitung des ganzen Hintergrundes — gewöhnlich ohne Medaillon-

[1]) Auf seinem Grabstein in Steinschönau ist der 8. Januar 1894 als Todestag angegeben.

einfassung — ein galoppierendes Pferd auf matt-weiß erscheint, gut modelliert und sicher geschnitten, ohne ängstliche Anlehnung an Vorbilder, sondern offenbar meist frei aus dem Handgelenk entworfen. Es sind nicht mehr die Riedinger Tiere oder die Pferde nach A. H. Adam, Gauermann oder J. A. Klein, auch nicht die ruhigen langgestreckten Rennpferde, wie sie der englische Reitsport auch in die Kunst eingeführt hatte, die andere mit mehr oder weniger Geschick auf Glas übertrugen, sondern vorwiegend Reminiszenzen an die durchgehenden Pferde eines Daumier oder Courbet (Abb. 47 und 48), die man auf solchen Gläsern (z. B. in den Sammlungen von F. F. Palme in Steinschönau, E. Conrath oder G. Schmidt in Reichenberg, H. Waldeck in Mannheim, Pazaurek usw., wie in allen Wiener Auktionen der letzten Zeit) häufig findet, auf der gegenüberliegenden Seite gewöhnlich eine oder auch sieben Linsenkugelungen, die Pfohl von seinen Vorgängern beibehalten hat[1]). Gegenüber den Pferden treten Hirsche (z. B. auf einem Pokal im Palais Kaiser Wilhelms I. in Berlin), Wildenten (z. B. auf einem ebenfalls blau überfangenem Becher der Sammlung Dr. F. Katz in Reichenberg) u. dgl. erheblich zurück. Große Ausnahmen bilden anderweitige figurale Darstellungen in gleicher Technik, namentlich Porträtbilder, wie der schöne blaue Überfangbecher des Wiener Hofmuseums mit dem noch jugendlichen, als Jäger in einer Berglandschaft stehenden Kaiser Franz Josef.

Die besten technischen Leistungen Pfohls — aus der Zeit nach der Rückkehr aus Paris — liegen aber auf dem Gebiete des Lithophaniebildes, das er entweder aus einer blauen oder roten Überfangglastafel nach populären Vorbildern, meist Gemälden bzw. Stahlstichen herausschneidet, bald aber — nach dem Vorgang Günthers — aus zwei solchen übereinander liegenden und einander ergänzenden Überfangtafeln bildet. Ecce homo nach Guido Reni (rot im Museum von Haida; blau und rot bei W. Jílek in Steinschönau), Mater dolorosa nach Carlo Dolci (Fachschule von Steinschönau), das Christkind nach Murillo (rot-blau; Sammlung W. Jílek), die Vestalin nach Angelica Kaufmann (blau im Museum von Haida; blau-rot in der



Abb. 50. Krystallglaspokal mit Karawanen-Überfall, von K. Pfohl, um 1880. (Haida, Museum.)

[1]) Auch das schönste Überfangglas mit einem Pferd, nämlich der kameenartig behandelte Rubin-Überfangbecher der ehemaligen Sammlung Walcher von Molthein (zweimal abgebildet in der Wiener Museumszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XIV, 1911, S. 23 und XVIII, 1915, S. 24) ebenfalls dem Pfohl zuzuteilen, wäre gewagt; man wird bei der völlig andersartigen Behandlung eher an Pelikan oder Böhm denken können. Aber selbst die gestreckt galoppierendeu Pferde von blauem Überfang auf mattiertem Grunde sind nicht ausschließlich von ihm gemacht worden; ein doppelt überfangenes Zylinderglas der Sammlung W. Jílek in Steinschönau, das ganz seine Hand zu verraten scheint, ist z. B. eine Arbeit des Franz Ullmann (geb. 1846) in Steinschönau), die erst um 1890 entstanden ist.

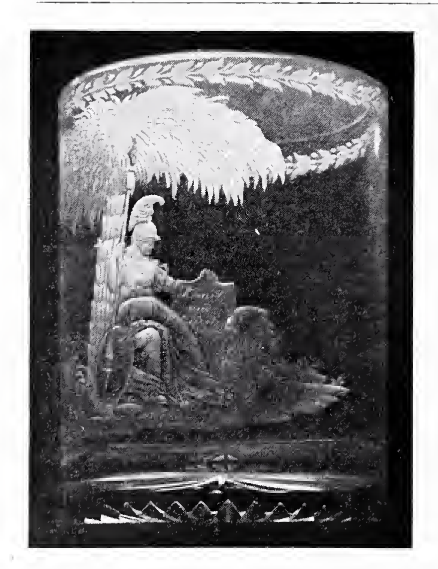


Abb. 51. Becher mit Allegorien der Kunst und Wissenschaft, von Franz Hansel, 1837.
(Wien, Technisches Museum.)

Wedrichsammlung in B. Leipa), aber auch neuere Vorwürfe, wie die beiden Krieger von der großen Armee in Rußland und zwei Savoyardenjungen (beide blau und rot; Museum von Haida), ein Mädchen oder zwei Pferde im Gewitter (blau und rot; Fachschule in Steinschönau; Abb. 49), sitzende Frau mit zwei Hunden in einer Gebirgslandschaft (blau, Sammlung F. F. Palme in Steinschönau), Hund mit Rebhuhn (rot; Sammlung Jilek in Steinschönau), Mädchen mit Vogelnest (blau und rot; Sammlung Pazaurek) und viele andere, von denen ein Teil nach Pfohls Tode durch seine Erben nach Amerika gekommen ist, bedeuten technische Musterleistungen des Glasschnittes, die noch lange von anderen nachgeahmt, aber nur selten erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind.

Daß sich der alte Pfohl in seinen späteren Jahren, nach 1880, noch dazu entschlossen hat, die inzwischen durch L. Lobmeyr begründete Geschmackswandlung im Glasschnitt mitzumachen und auch auf einer Reihe imposanter, farbloser, geradwandiger Krystallglas-Deckelpokale sein die meisten Zeitgenossen überragendes Geschick im Glasschnitt neuerdings zu beweisen, verdient besondere Hervorhebung. Das Museum von Haida verwahrt einige dieser Rekordleistungen, wie die Pokale mit Kastor und Pollux nach dem bekannten Rubensgemälde, mit einem Karawanenüberfall durch Löwen (Abb. 50), mit der Bekehrung eines Fürsten zum Christentum und jenen Prunkpokal, der anläßlich der Vermählung des Kronprinzen Rudolf von Österreich (1881) entstanden ist.

In Steinschönau, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die besten Glasschneider der Gegend vereinigt, wirkt auch Franz Knöchel (geb. 26. November 1839, gestorben 2. September 1874); er hatte noch in Meistersdorf gelernt, und zwar bei Josef Flegel („Bauernseff"), folgte später dem K. Pfohl nach Paris nach, ging auch 1868 nach England; er wie seine Brüder Josef und Wilhelm Knöchel, die auch geschickte Glasgraveure waren, sollen etwas exzentrisch gewesen sein. Wichtiger ist aber die Familie Pietsch, die durch Generationen bis auf den heutigen Tag den Glasschnitt vorzüglich handhabt. Von dem ältesten uns bekannten Glasschneider dieser Familie, David Pietsch („Löffeldavid"), der in Steinschönau am 25. August 1804 in hohem Alter stirbt, wissen wir nur, daß er seine Bekannten gerne verulkt hat[1]). Dagegen ist Karl Pietsch (geb. 2. Mai 1828; gest. 30. Mai 1883), Sohn eines Glaskuglers Ignaz Pietsch, eine der besten Kräfte der Gegend. Bei Gube und Hegenbart vorgebildet, wird er zunächst Gehilfe des tüchtigen Glasschneiders Franz Zahn in Steinschönau[2]), dann bei Pelikan in Meistersdorf; mit 23 Jahren verheiratet und in Steinschönau selbständig, vervollständigt er seine Ausbildung an der 1856 gegründeten Fachschule, an der er später (1880) auch als Lehrer des Glasschnittes Anstellung findet; mit Ausnahme eines halbjährigen Aufenthaltes in Amerika bleibt er in seiner Vaterstadt. K. Pietsch ist

[1]) Anton Seidel, Handschriftliche Chronik von Steinschönau, S. 206.

[2]) Von diesem steht ein breites, silbergelb geätztes Gefäß mit Hirschen im Walde in der Gläsersammlung F. F. Palme in Steinschönau. Der Schwiegersohn Zahns ist der vorzügliche Glasschneider August Helzel in Steinschönau (geb. 29. Mai 1851), der heute noch namentlich für J. & L. Lobmeyr arbeitet.

einer der ersten, der den Reformbestrebungen L. Lobmeyrs folgt und für diesen in den siebziger und achtziger Jahren eine Reihe der schönsten Schaustücke nach Entwürfen von Eisenmenger und anderen ausführt, wie die Schale mit den 12 Monatsbildern (im Österreichischen Museum in Wien), mit der Hochzeit Neptuns, mit den Allegorien „Luft“ (im Museum von Haida) und „Wasser“, mit Putten, Tritonen, Bacchantinnen usw. — Nicht weniger bedeutend ist sein Sohn und Schüler Otto Pietsch (geb. 24. Oktober 1868), seit 1888 auch Fachlehrer in Steinschönau und vorwiegend für Lobmeyr tätig, sowie dessen Sohn Otto Pietsch jun. (geb. 1. April 1895), endlich auch Karl Pietsch, der Bruder des älteren Otto. — Von einem Glasschneider Patzner in Steinschönau soll ein gut geschnittener farbloser Ranftbecher mit einem Wettrennreiter (in der Sammlung W. Jilek-Steinschönau) herrühren, und eine große, geschnittene, querrechteckige Glastafel mit dem Gesamtpanorama von Steinschönau (in der Sammlung F. F. Palme-Steinschönau) trägt die Signatur J. Horn. — Aus dem südlich von Meistersdorf gelegenen Wolfersdorf-Neudörfel wäre noch der Glasschneider Blumentritt und aus dem ehemaligen Hauptvorort Kreibitz im Norden E. Goller anzuschließen; von beiden bewahrt das Museum von Haida einige schlichtere Arbeiten bereits aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. —

Mit dem westlichen Teil des nordböhmischen Hauptglasbezirkes kann sich der östliche — Haida und Umgebung — in der Bedeutung des Glasschnittes in der Biedermeierzeit nicht messen. In Haida selbst tritt die wackere Glasschneiderfamilie Eisert erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich im Ornamentschnitt hervor. In dem nördlich gelegenen, heute mit Haida zusammenhängenden Arnsdorf behauptet unter den Glasgraveuren die Familie Ostritz die erste Stelle. Johann Ostritz, gestorben am 10. März 1896 im 81. Lebensjahre, der nicht nur Wappen, Ornamente und Blumen, sondern auch die unvermeidlichen Jagdstücke und andere Figuren, auch Lithophanien und Spiegelrahmen schnitt, wie auch seine Brüder Gustav (gestorben um 1870) und Eduard (gestorben am 24. Juni 1905 im 67. Lebensjahre), schließlich auch die heute noch lebenden Söhne von Johann, nämlich Julius (geboren 10. April 1844) und Hermann (geboren 20. Februar 1857) gehören zu dem Stamme der brauchbaren Kräfte, die sich Ludwig Lobmeyr in Wien für sein Haus zu sichern gewußt hat. Wohl von Johann stammt jener blau überfangene und gekugelte große Fußbecher (in der Sammlung von Prof. Sallač in Prag; Abb. 52), der in einem von Weinlaubranken umgebenen Rundmedaillon das Kniestück eines Priesters in gutem Schnitt aufweist, während auf der Rückseite das MA-Monogramm mit dem griechischen Zusatz *MPΘY* [Mutter Gottes] unter einer Krone auf eine südslavische Bestimmung hinweist; die Künstlersignatur lautet: G. J. Ostritz; andere bezeichnete Arbeiten der Familie sind nicht bekannt[1]).



Abb. 52. Überfangkelch, bez. Arbeit von G. J. Ostritz, Arnsdorf, um 1860. (Prag, Sammlung Prof. Sallač.)

[1]) Erst aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bewahrt das Museum in Haida eine sehr schwere schlanke Vase von Julius Ostritz, die in sehr hohem Reliefschnitt Fische zeigt. Den gleichen Julius Ostritz als etwa 10—12 jährigen Lehrling findet man ebendaselbst noch mit schlichten Potpourri- und Buchstabenzeichnungen in „Fleißschriften“ von 1854 und 1855 vertreten. — Ein jüngerer Arnsdorfer Glasschneider Riedl hat später in Magdeburg und England Beschäftigung gefunden.

In dem zwischen Haida und Bürgstein liegenden Radowitz lebte der Glasschneider Franz Hansel (auch Hanzel), der am 19. Mai 1802 in Pihlerbaustellen (südlich von Radowitz) geboren, jung verheiratet mit der Familie nach Baccarat (Französisch-Lothringen) zog, wo er so viel verdiente, daß er sich nach seiner Rückkehr in Radowitz ein Haus (Nr. 69) kaufen und dieses nach einem Brande vergrößern konnte; er starb in hohem Alter am 14. Februar 1883. Auch seine Söhne Franz und Anton wie auch sein Bruder, der auch Anton hieß, waren geschickte Glasgraveure. Von Franz Hansel haben sich im Wiener Technischen Museum zwei Jugendarbeiten, nämlich geschnittene Walzenbecher vom Jahre 1837[1]), erhalten, von denen einer eine Allegorie der Liebe, der andere eine Allegorie der Kunst und Wissenschaft (Abb. 51) darstellt; den Schliff dieser Gläser besorgte — nach dem alten Zettelvermerk — J. G. Gimpel in Falkenau, die Kugelung Jos. Werner in Arnsdorf, ein interessantes Beispiel weitgehender Arbeitsteilung, die sich auf drei Orte erstreckt.



Abb. 53. Rosa-Überfangpokal mit Raffael-Madona, bez. von Görner, um 1840—50. (Prag, Sammlung Prof. Sallač.)

Das nördlich von Haida-Arnsdorf liegende Blottendorf (damals auch „Plottendorf“ oder „Plattendorf“) besaß die meisten Glasschneider der Herrschaft Bürgstein, unter denen die beiden Brüder Franz Christoph Pilz (geb. 19. Mai 1775) und Josef Pilz (geb. 13. März 1791) und später die beiden Brüder Alois Schnabel (geb. 22. Sept. 1799; gest. 10. September 1850) und Siegmund Schnabel (geb. 22. Dezember 1812; gest. 31. Januar 1884), später für L. Lobmeyr beschäftigt, besonders erwähnt werden. Von der Glasschneiderin Mathilde Riedel, die (nach Walcher) ebenfalls in Blottendorf um 1810 die auch sonst sehr beliebten, aus Blümchen zu Namen oder Worten („Andenken“, „Souvenir“ usw.) zusammengesetzten lateinischen Kursivbuchstaben[2]) besonders gepflegt haben soll, schweigen die Pfarrbücher überhaupt; von allen den genannten läßt sich kein einziges Glas mit Bestimmtheit nachweisen. Über die Familie Görner sind wir dagegen ein wenig besser unterrichtet; der Glashändler Görner (gestorben 1849), dessen Vater eine Niederlage in Brüssel, seit 1792 in Wien unterhielt, hatte vier Söhne, von denen zwei, nämlich Johann Görner (geb. 12. Aug. 1828) und Ludwig Görner (geb. 4. Juni 1842) Glasschneider wurden und später nach Amerika auswanderten, während die beiden anderen Söhne Karl und Anton Maler wurden. Es war aber noch ein anderer Görner in der nordböhmischen Glasgegend als Figurengraveur tätig, da wir seinen Namen im Zusammenhange mit drei Arbeiten, nämlich Friedrich der

[1]) Sie waren auch auf der Ausstellung des Prager Kunstgewerbl. Museums, November 1907, unter Nr. 1062 und 1064 zu sehen.

[2]) Die aus Blümchen zusammengesetzten Buchstaben sind übrigens keine Neuheit der Biedermeierzeit. Derartiges hat schon das 18. Jahrhundert gekannt; so trägt z. B. ein sog. „Lauensteiner“ (Braunschweiger) Kelchglas der Sammlung von Landrat Thomée in Altena i. W. als einzigen Schmuck ein geschnittenes Z, das aus kleinen Früchten zusammengesetzt ist.

Große mit General Zieten und Großherzog Carl bei Liegnitz, dann Herkules im Kampfe mit dem Zentaur (vgl. Abb. 327)[1]) und eine „Tulippe" mit den „3 parsen", in dem Kalkulationsbuch von 1835 von Ignaz Palme & Co. in Parchen ausdrücklich genannt finden. Entweder dieser oder der oben genannte Johann Görner ist wohl auch der Meister des großen, der Mitte des 19. Jahrhunderts angehörenden Hellrubin-Überfang-Schliffpokales mit dem schönen Madonnenmedaillon nach Raffaels „Belle Jardinière" (im Louvre), der die Signatur „Görner" trägt und sich in der Sammlung von Professor Sallač in Prag (Abb. 53) befindet. Hoffentlich wird es sich ermöglichen lassen, einen Künstler, der ein so vorzügliches Stück geschaffen hat, noch einmal näher verfolgen zu können. Ferner wird man wohl auch erfahren, wer etwa als der Graveur jenes interessanten Walzenbechers der Sammlung St. Rath in Wien anzusprechen ist, der um 1820 entstand und neben Wappen und Schrift in einem der drei größeren Rundmedaillons das Brustbild des damaligen Herrschaftsbesitzers von Bürgstein-Haida und Umgebung, des Grafen Philipp Kinsky (gestorben 24. Februar 1827) von Schlangen und Ranken umgeben zeigt[2]) (vgl. Abb. 2). Zur Zeit läßt sich noch kein einziger Glasschneider unter seinen eigentlichen „Untertanen" dafür reklamieren. Vom Blottendorfer Glasschneider Johann Christoph Preißler (geboren 7. Januar 1793; gestorben 3. Oktober 1842) kennen wir keine einzige authentische Arbeit, ebensowenig vom Glasschneider Franz Simm, der aus einem anderen Orte des Bürgsteiner Herrschaftsbereichs, nämlich aus dem nördlichsten alten Glashüttenort Falkenau, stammt; eigentlich hieß er Franz Stephan Joseph Simm und wurde als der Sohn eines Glasschneiders Joseph Simm am 25. Dezember 1810 geboren; sein Sterbetag ist im Falkenauer Kirchenbuche nicht eingetragen; wahrscheinlich ist er auswärts gestorben, da wir ihn z. B. zwischen 1840 und 1844 als Besitzer von zwei Saisongeschäften in Teplitz antreffen. Auch ein Moritz Opitz aus Haida wird vorübergehend um die gleiche Zeit in Teplitz als Inhaber einer „Butike" genannt; wie er mit dem gleichzeitigen Kugler von Monstrevasen Joseph Oppitz aus Blottendorf zusammenhängt oder ob er gar mit jenem Opitz, der in Kaschau in Ungarn auftaucht, zusammenfällt, bleibt vorläufig eine offene Frage. Die Lokalforschung von Steinschönau und Haida, der F. F. Palme für die Glasschneider so viele Daten hinzuzufügen wußte, hat noch ein dankbares Arbeitsgebiet vor sich.

## Der Glasschnitt im Iser- und Riesengebirge[3]).

Wenn sich der „Bericht der Beurtheilungs-Commission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens von 1831" (Prag, 1833, S, 51) darüber beklagt, daß bei dieser Ausstellung in Prag „die vielen geschickten Glasgraveure, die Böhmen bekanntlich noch zählt, bisher (außer Bimann und Pelikan) zu der Gewerbeausstellung nichts einsandten" und ihre „beklagenswerte Gleichgültigkeit" tadelt, so ist das vollkommen gerechtfertigt. Nicht einer von den zahlreichen Glasschneidern der alten Glasgegend des Iser- und Riesengebirges ist auf den verschiedenen Ge-

[1]) Derartige Darstellungen, offenbar unter dem nachhaltigen Einfluß des Theseus von Canova, lagen damals in der Luft; auch Johann Schaller schuf für den Kaiser in Marmor seinen Bellorophon im Kampfe mit der Chimäre in derselben Richtung, und eine darnach bei Jos. Trentsensky in Wien gemachte Lithographie findet sich im August 1823 in Hormayrs „Archiv für Geschichte, Statistik usw."

[2]) Abb. 22 im Katalog der „Ausstellung von Gläsern" im Österreichischen Museum in Wien, Oktober 1922, Nr. 487.

[3]) Vgl. Zeitschrift „Kunstwanderer" (Berlin), Oktober—Dezember 1922.







Abb. 54 und 55. Erinnerungsbecher von G. S. — Reichenberg, 1805.
(Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum.)

werbeausstellungen in Prag, Wien oder anderwärts vertreten gewesen, wenigstens nicht mit seinem Namen, wenn er auch vielleicht ab und zu irgend ein Stück etwa für die Glasfabriken von Neuwelt oder eine andere Fabrik oder Glashandlung auf besondere Bestellung ausgeführt haben mag. Diese Leute waren durchwegs zu schlicht und arm, um besondere Werbungskosten aufbringen zu können; sie arbeiteten, sofern sie nicht in festem Lohnverhältnis zu einer Fabrik standen, für jeden, der sie bezahlte und dann natürlich vornehmlich auch seine eigenen Wünsche und Ideen ausgeführt haben wollte. Daher sind denn auch fast alle Arbeiten ohne eine Meistersignatur. — Dennoch läßt sich eine große Reihe von Gläsern der Empire- und Biedermeierzeit auch auf die Gegend von Reichenberg und Gablonz sowie deren waldreiches Hinterland zurückzuführen.

Den Ausgangspunkt bilden zwei Zylinderbecher (Gegenstücke) des Kaiser Friedrich - Museums in Magdeburg (Abb. 54 und 55); sie knüpfen nach ihren Inschriften an Besuche der Stadt Reichenberg von 1805 an, werden daher gewiß in dieser Stadt oder ihrer nächsten Umgebung entstanden sein. Vielleicht war der Stifter derselben, G. S., sogar selbst ihr Verfertiger, wenngleich es bisher nicht gelingen will, einen auf diese Anfangsbuchstaben passenden Glasschneider festzustellen[1]). Die gleichen meist schlanken, etwas ungelenk steifen, allegorisierenden Gestalten, dieselben „Kränzel",

Abb. 56. Andenkenbecher, Isergebirge, um 1810. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

[1]) Das Sterbebuch der Reichenberger Erzdechantei von 1803 wie das von 1815 an, die ich selbst durchgesehen habe, enthalten überhaupt keinen Glasschneider verzeichnet, sondern nur Glaser, die allerdings damals häufig auch zugleich

dieselbe Grasbodenbehandlung und Schrift-Unregelmäßigkeit finden sich sehr häufig auf unbezeichneten Walzengläsern dieser Gegend, so daß man wohl auch z. B. das Glas mit dem „Voreltern"-Medaillon bei F. F. Palme in Steinschönau (Abb. 56) und das Walzenglas mit der Louis XVI-Vase nebst Allegorie und dem Spruchband „Wie glicklich sind sie" in der Sammlung Stephan Rath in Wien, sowie das mit dem volkstümlich-primitiven Doppelporträt Napoleons und seiner österreichischen Gemahlin (in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau; Abb. 57) hier anfügen kann, obwohl es auch in der Gegend von Steinschönau, z. B. in Meistersdorf, schlichte Glasschneider gab, die ähnlich arbeiteten.

Einen festeren Boden gewinnen wir erst mit dem Auftreten der Familie Riedel, die seit der Mitte des 18. Jahrhunders bis heute die ganze Glasproduktion des Isergebirges beherrscht. Johann Leopold Riedel († 1800) kommt mit seinem Bruder Franz Anton Riedel († 1780) aus Falkenau bei Haida ins Isergebirge, übernimmt zunächst die alte Zenknerhütte von Antoniwald, dann die von Neuwiese und errichtet 1775 Christiansthal. Von seinen Söhnen begründet Karl Josef († 1843) die Linie Christiansthal-Josefsthal-Reinowitz mit der Descendenz Karl Josef († 1875), Karl Josef († 1892) und dessen jüngstem Bruder Leopold (geb. 1846), während der Bruder des ältesten Karl Josef, nämlich Anton († 1821), Neuwiese übernimmt, dann in Antoniwald tätig ist und dieses seinem Sohne Franz Anton († 1844) hinterläßt, der später 1828 noch Wilhelmshöhe gründet; dessen Neffe und zugleich Schwiegersohn (Gatte der Tochter Anna, † 1855) ist der spätere „Glaskönig des Isergebirges" Josef Riedel (geboren 19. Dez. 1816; † 24. April 1894), der nach 1849 die Haupttätigkeit nach Polaun verlegt, dessen große Fabriken seine Söhne Wilhelm, Otto und Josef weiterführten und wo jetzt bereits die Enkel tätig sind. Ein Mitglied dieser einflußreichen Familie, nämlich der genannte Franz Anton (1786 bis 1844), ist nun auch gelernter Glasschneider, allerdings als solcher nicht annähernd so erfolgreich wie als Glasfabrikant. Von ihm haben sich einige Gläser erhalten, z. B. in der Familie (bei Wilhelm Riedel dz. in Reichenberg) ein Ranftbecher mit der üblichen Vergißmeinnicht-Bitte und seinem Namenszug (Abb. 58), offenbar noch eine ängstliche Lehrlingsarbeit aus seiner frühesten Zeit, dann aber auch einige bereits geschicktere Gläser im Stadtmuseum von Gablonz a. N.[1]), namentlich sein Hochzeitsbecher von 1809 (Abb. 59) mit Monogramm-



Abb. 57. Becher mit Napoleon und Maria Louise, um 1810. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

Glasschneider waren, Glasschleifer und „Steinschneider", welch letztere aber auch Chirurgen, nicht Edelsteinschneider sein können. Als Glaser oder Glasermeister werden genannt: Christian Gloger, dessen Witwe am 5. Aug. 1805, dessen 78 Jahre alte Tochter am 3. April 1806 stirbt. Franz Hanisch, zuletzt Magistratsrat, der am 29. Oktober 1804 61 Jahre alt stirbt. Anton Krause, der am 25. März 1817 70 Jahre alt stirbt, Ignaz Lange, dessen beide Töchterchen 1813 und 1817 starben, und Joseph Lhotta, der zwei Söhnchen 1817 und 1819 verliert. Als Steinschneider werden Joseph Pietsch (1806 u. 1811) und Ignaz Seidl, dessen Witwe am 6. Sept. 1810 stirbt, genannt; aber ob es sich um Edelsteinschneider handelt, ist noch keineswegs sicher.

[1]) Abbildungen bei K. R. Fischer: „Von der Glasindustrie im Isergebirge" in der Prager Monatsschrift „Deutsche Arbeit" XIII, 8. — Vgl. auch den Becher mit dem E. P.-Monogramm und ähnliche Arbeiten der Gläserausstellung im Österreichischen Museum in Wien, Ende 1922, Nr. 434 ff; Katalog-Abbildung Nr. 19.



Abb. 58. Vergißmeinnichtbecher von Franz Anton Riedel, Isergebirge, 19. Jahrh. Anfang, (Reichenberg, bei Wilhelm Riedel.)

Urne, Wolkenband, kleinen Putten, Vögelchen und Kränzel, alles sehr verwandt den oben genannten Reichenbergern Gläsern von 1805. Ob eine Mathilde Riedel in in Blottendorf, die um 1810 Namen und Devisen aus Blümchenbuchstaben geschnitten haben soll[1]), dem noch in der früheren Heimat verbliebenen Teil der genannten Familie angehört, ist fraglich. Wenn eines der zahllosen, aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stammenden, übrigens sehr verschiedenartigen Gläser, meist mit dem Worte „Andenken", auf eine Mathilde Riedel zurückgeführt werden darf, dann wäre es möglicherweise jenes, um 1820 anzusetzende Exemplar, das sich aus alter Familienerbschaft noch in Reichenberg (bei Wilhelm Riedel; Abb. 60) erhalten hat. — Nicht mit der Familie Riedel zusammenhängend, jedoch im Charakter der Iser- und Riesengebirgsgläser der Empirezeit ist der schöne, den bekannten Dürer-Stich (B. 52; wahrscheinlich nach einem späteren Heiligenbildchen - Nachstich) wiedergebende Christophorus-Zylinderbecher der Sammlung A. Ružička in Prag (Abb. 61), eines der seltenen Gläser, die eine Künstlersignatur tragen, nämlich die des vorläufig noch nicht bestimmbaren Monogrammisten I. R.[2]); wir werden in ihm wohl einen älteren Genossen des später zu besprechenden A. Simm zu erkennen haben.

Viel besser sind wir — dank der Forschung des derzeitigen Bürgermeisters Karl R. Fischer — über die Glasschneider von Gablonz unterrichtet, das diese, wie die Glasschleifer, Glasmaler und Steinschneider des ganzen Gebietes, schon seit 1737 in einer Zunft zusammengefaßt hatte. Im Vordergrunde stehen hier neben Josef Dräxler, dem nach einem alten Zettel ein brillantierter Walzenbecher mit den Porträtmedaillons des Kaisers Franz I. und seiner Frau Louise Beatrix im Wiener Technischen Museum (Abb. 62) zuzuweisen ist, über den aber bisher alle Nachrichten fehlen, die Familie Benda und Anton Simm. Bei der Familie Benda[3]) handelt es sich sogar um eine fortlaufende Tradition von fünf Generationen. Den Anfang

[1]) A. Walcher v. Molthein in „Kunst und Kunsthandwerk" XIV (1919) S. 20. — Die Pfarrbücher von Falkenau, Blottendorf und Umgebung kennen sie nicht, wie mir F. F. Palme in Steinschönau nach Befragung von Pfarrer F. Mai in Falkenau freundlichst mitteilt. — Unter den Nachkommen von Franz Anton Riedel ist dieser Name ganz unbekannt, wie mir mündlich versichert wurde.

[2]) An Johann Leopold Riedel ist nicht zu denken, da er von Haus aus Glasmaler, nicht Glasschneider war; der „Glaskönig" Josef kommt schon der Zeit wegen nicht in Frage, und dessen Vater, der auch Josef hieß († 3. November 1745), lebte als Kaufmann in Haindorf und wird, zum Unterschiede von seinem Bruder Franz Anton, nirgends als Glasschneider bezeichnet. — Auf einen Glasschneider Johann Rößler in Morchenstern (geb. 28. Mai 1785) oder gar Johann Reckziegel in Wiesenthal (geb. 1809) raten zu wollen, wäre müßig. Aus den Kirchenbüchern ließen sich gewiß viele Glasschneider mit passenden Initialen ausfindig machen, die aber meist nur zur großen Herde der Dutzend-Blümchenschneider gehören werden, während es sich hier um einen sehr tüchtigen Vertreter seines Faches handelt, der hoffentlich noch ans Licht wird gezogen werden können.

[3]) Karl R. Fischer: „Die Glasschneiderfamilie Benda" in den Mitteilungen für Heimatkunde des Jeschken- und Isergaues. XIII, 1919, S. 37 ff. (mit Benutzung des handschriftlichen „Gedenk- und Familienbuches" von Eduard Benda, 1876, das zum Teile wörtlich zitiert wird); neuerdings abgedruckt in der „Isergebirgswoche", Beilage zur „Reichenberger Zeitung" vom 1. Aug. 1922.

machen die Brüder Ignaz und Josef Benda, beide Glasschneider und Wappenstecher, die wir schon 1747 gelegentlich eines Falschmünzerprozesses — Ignaz hatte einem Falschmünzer einen Prägestempel angefertigt — kennen lernen. Der Sohn von Ignaz, Josef Benda (1757—1841) ist ebenfalls Glasschneider, desgleichen dessen Sohn, ebenfalls Josef Benda (geb. 1785, vermählt 1812), der bereits nach Prag zu einem Meister am Kleinen Ring in die Lehre geht, um sich weiter fortzubilden. Unter dessen vier Söhnen Dominik, Wilhelm, Eduard und Anton, die alle wenigstens einen Teil ihres Lebens auch als Glasschneider tätig waren, brachte es der dritte, nämlich Eduard Benda (geb. 18. Februar 1819; † 28. August 1901), am weitesten. Schon als Kind in der beengten väterlichen Werkstatt tätig, schneidet er, wie die übrigen Familienmitglieder, die dutzendmäßigen Namensschilder und Kränzel, aber auch Landschaften, die er, nachdem er sich 1840 selbständig gemacht, weiter fortsetzt. Daß es sich in der Regel nur um ganz schlichte Sachen handelt, ist schon aus dem Preis zu schließen; so bekommt er (noch nach 1840) von dem Gablonzer Glashändler Johann Weiß, für den er Tannenberg-Landschaften in Glas schneidet, für ein Dutzend solcher Gläser nur 25 Kreuzer P. C., später sogar nur 20 Kreuzer W. W. und noch weniger; auch auf den Märkten in Reichenberg reichte der Verdienst nur für den allerbescheidensten Lebensunterhalt. Wenn hie und da einzelne Stücke besser bezahlt wurden, versuchte er sich auch an größeren Aufgaben. Zwei solche Arbeiten, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts, besitzt das Gablonzer Stadtmuseum, nämlich einen rubinierten Becher mit den 14 Nothelfern und besonders einen schweren, gelbgeätzten Fußkelch mit dem Letzten Abendmahl nach Lionardo (Abb. 63), einem der populärsten, auch von anderen Glasschneidern immer wiederholten Stoffe der Biedermeierzeit. Signaturen tragen seine Arbeiten nicht. Sein Sohn Adolf Benda (1845—78) war der letzte Glasschneider in der Familie; nachdem er 1866 vom Kriege heimgekehrt war, beschäftigte er sich eifrig — wenn auch nicht gerade kritisch-wissenschaftlich — mit lokalgeschichtlichen Studien, deren Frucht, das dicke Buch „Geschichte der Stadt Gablonz und Umgebung", sehr viel Material besonders über die Gablonzer Industrie-Vergangenheit aufgespeichert enthält. —



Abb. 59. Hochzeitsbecher von Franz Anton Riedel, 1809, (Gablonz, Stadtmuseum.)

Abb. 60. Ranftbecher, mit Blumenbuchstaben, um 1820. (Reichenberg, bei Wilhelm Riedel.)

Der fruchtbarste und gewandteste Glasschneider des Isergebirges aber war wohl während der Biedermeierzeit Anton Simm, und es ist sehr wertvoll, daß wir gerade über ihn durch zahlreiche, im Zusammenhange erhaltene Urkunden, darunter besonders sein Rechnungsbuch von 1837—47, Briefe, Abklatsche und Zeichnungen

für seine Arbeiten und allerlei ausgeschnittenes Material, auch an Almanachbildchen und selbst Apothekeretiketten, das ihm als Vorbild oder Anregung diente, gründlich unterrichtet sind und einen tieferen Einblick in seine Werkstatt tun können, als uns dies bei anderen Zeitgenossen möglich ist[1]). Anton Simm, dessen Jugend-Kleinbildnis von Wenzel Dworzaczek aus Cudowa vom 7. September 1823 ebenfalls im Nachlaßinventar vorhanden ist (Abb. 64), wurde als der Sohn des Glasschleifers Wenzel Simm in Kukan (Nr. 7) bei Gablonz am 3. Juni 1799 geboren und starb in Gablonz Nr. 462 an chronischem Lungenkatarrh am 17. Mai 1873[2]). Als er sich mit Karoline Kießwetter aus Grünwald am 20. September 1842 verheiraten will, wohnt er in Gablonz Nr. 532 und richtet an den zuständigen Herrschaftsbesitzer J. C. Roemisch (von Kleinskal) ein Gesuch um Nachsicht der vorgeschriebenen „Innmanns-Kauzion“, da er kein Wohnhaus besitze und sein kleines Vermögen zum Fortbetriebe seines Gewerbes benötige. Aber später finden wir ihn wieder in dem väterlichen Hause von Kukan, nämlich gelegentlich der Ausstellung seines Heimatscheines vom 6. Juli 1863, wo als seine Kennzeichen mittlere Statur, braune Haare, blaue Augen und „spricht deutsch“ angeführt werden. Da er keine andere Sprachen beherrscht, wird wohl auch die Annahme, daß er weite Reisen unternommen habe, kaum gerechtfertigt sein; die vielen Prospektzeichnungen auch aus den entlegensten Gegenden wären natürlich kein Beweis für seine Reiselust; derartige Ansichten zeichnete er sich aus verschiedenen Büchern oder Zeitschriften zusammen oder bekam sie von den betreffenden Bestellern[3]) geliefert. Tatsächlich findet sich in Simms Rechnungsbuch nur ein Aufenthalt in Teplitz (Oktober 1839) verzeichnet, der mit Bestellungen von Badegläsern oder einem Verwandtenbesuch zusammenhängen dürfte. In Teplitz hatte ja um diese Zeit ein Namensvetter aus dem anderen nordböhmischen Glasgebiet, nämlich der (um 1836) „beste Glasschneider von Falkenau“[4]), Franz Simm, zugleich mit dem Glasmaler Josef Kittel die erste „Butike“ (Verkaufsstand, manchmal mit Arbeitsraum) für Glas, wie sie



Abb. 61. S. Christophorus-Becher vom Meister I R, um 1810. (Prag, Sammlung A. Růžička.)

[1]) Bürgermeister Karl R. Fischer in Gablonz hatte das Glück, das ganze, staunenswert reichhaltige Material geschlossen zu erwerben, und die große Liebenswürdigkeit, es mir in selbstloser Weise in Gablonz zugänglich zu machen und zur Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen.

[2]) Gablonzer Kirchenbücher: Taufmatrik VIII. f. 129 und Sterbematrik III. f. 115.

[3]) Unter den Bestellern wird nur ein Arzt Merbach (1830) genannt, sonst lediglich Glashändler, wie Johann Weiß in Gablonz (z. B. für Panoramengläser von Liebwerda und Haindorf mit beigefügten Vorlagen) oder Johann Hauk in Liebenau (1868).

[4]) Walcher von Molthein, a. a. O. S. 30. — Eine Nachprüfung in Nordböhmen war vorläufig erfolglos. Bis jetzt läßt sich — nach einer freundlichen, durch F. F. Palme in Steinschönau gütigst vermittelten Auskunft des Pfarrers F. Mai in Falkenau — nur feststellen, daß dort ein Franz Stephan Josef als Sohn des Glasschneiders Josef Simm und seiner Frau Klara, geb. Kaiser am 25. Dezember 1810 geboren wurde; ein Todesdatum dieses Franz Simm enthalten die Pfarrbücher von Falkenau nicht. — Nach den Teplitzer Almanachen heißt das dortige Saisongeschäft „Gebrüder Simm“.

damals in allen Kur- und Badeorten eingeführt wurden, errichtet. Tatsächlich finden wir unter den zahlreichen Prospekt-Zeichnungen im Nachlasse auch solche von Teplitz, aber ebenso von Liebwerda und Haindorf, Friedland, Großskal, Kulm, Braunau, Nachod, Prag (Pulverturm), Karlsbad, Brandeis, Saaz, Krumau, Podiebrad, dann von Brünn und Kremsier, von Wien (Theater an der Wien, Schwarzenbergdenkmal), Schönbrunn und Ischl, von Melk, Gran, Komorn, Pest, Pistyan, Temesvar und Klausenburg, aber auch von Flinsberg, Zittau, Oybin, sogar von Breslau und von der Josephinenhütte — also ein Hinübergreifen in das Gebiet der Konkurrenz von Warmbrunn-Schreiberhau —, ferner von Berlin, Swinemünde oder von Rheinlandschaften, ja selbst von Venedig und Palermo, Amsterdam (Kgl. Palast), Madrid, Lissabon und Oporto, Betlehem, London und Philadelphia u. a. — Es waren das eben Zeichnungen, wie er sie für seine „Gläser mit Prospekten" brauchte, die er um 16—17 Kreuzer (1836), bei größerer Arbeit auch um 26 Kreuzer für das Stück meist dutzendweise für den Handel lieferte; die Unterschriften sind gewöhnlich in kleiner Antiqua- oder lateinischer Kursivschrift beigefügt, die Zeichnungen meist schon für den — möglichst raschen — Schnitt vereinfacht.



Abb. 62. Becher mit dem Kaiserpaar von Josef Dräxler in Gablonz. (Wien, Technisches Museum.)

Mit demselben Fleiß schnitt Simm auch Namenszüge, Devisen, Initialen, Wappen und Embleme — auch ganze Garnituren, ferner Blumen und Tiere aller Art, aber auch allerhand Figürliches, u. z. Mythologisches, Allegorisches, Geschichtliches oder Genrehaftes, wobei er sich kluger Weise auf kleine Figürchen beschränkte, die er sich entsprechend vereinfachte; an reicheren Stücken wurde mit Schrift, auch vielzeiliger Frakturschrift, nicht gespart, zumal er für rührselige Gedichte mit viel Liebe und Schmerz, Rosen und Natigallen, wie die Abschriften von Gedichten im Nachlaß bestätigen, viel Sinn hatte. Das Rohglas, bezw. Schliff- und Überfangglas bezog er aus Neuwelt (1832) und anderen Fabriken.

Aus dem Oktav-Rechnungsbuch (1835—47) — das „alte Büchel" das voranging, scheint verloren gegangen zu sein — werden wir chronologisch über die Arbeiten von Simm, wie über die gewöhnlich sehr niedrigen Preise eingehend unterrichtet. Mit Hinweglassung der schlichtesten Marktware, wie einzelne „gothische" Buchstaben, für die er nur je 1—2 Kreuzer, oder Weinlaubverzierungen, für die er je 3 Kreuzer erhielt, u. dgl., seien folgende Arbeiten aufgezählt: 4 Becher mit 3 Schilden, Glaube, Liebe, Hoffen zu 10 Kr. (1835), 4 mit Jahreszeiten zu 12 Kr., 2 mit Amors Zeichen zu 28 Kr., ein Pokal mit Vaterunser um 3 fl. 30 Kr. (1835), auch 6 Becher mit Pro Memoria zu 15 Kr. (1835 und später), 12 Punschfassel mit Arabesken zu 3 Kr. (1836), 12 Becher mit Blumenschrift um 1 fl. 48 Kr. (1836), mit „Andenken" zu 3 Kr, 6 Gläser mit „Souvenir" zu 10 Kr. (1836), 6 große Jagdbecher[1]) zu 28 Kr., auf Überfangglas („Jagd in Roth") zu 30 Kr. (1836), 6 mit Teplitzer Prospekten zu 20 Kr. (1836), ebensoviel mit italienischen zu 15 Kr., dagegen 12 kleine Becher mit Prager und Karlsbader Prospekten zu 26 Kr. (1836) und 6 Stück mit Ischl um 3 fl. 18 Kr., ferner

[1]) In Simms Nachlaß finden sich u. a. auch kleine Jagdbildchen, Lithographien von Wacha in Prag, ebenso „Caprices" aus dem Verlag von Joh. Schönberg in Wien.

1 roter Becher mit vier Elementen um 16 Kr. (1836), mit der Taufe Christi [1]) um 1 fl. 10 Kr. (1836), 1 Becher mit Rosen und Vergißmeinnicht um 15 Kr., 2 mit Glaube, Liebe, Hoffnung zu 25 Kr. (1836; dagegen 1838 nur 20 Kr.) und 2 große Kelche mit derselben Darstellung um 1 fl. 4 Kr. (1836), 2 Pokale mit Abendmahl um 5 fl. (Nov. 1836), 2 mit Vaterunser um 7 fl. (1836, ebenso 1837), eines mit „Boket" (Bukett) [2]) um 18 Kr. (1837), eine 46-teilige „Canidor" (Garnitur) mit Schild und Namen zu je 4 Kr., 1 Pokal mit Genoveva um 4 fl. 48 Kr. (Januar 1837; 1 Deckelglas mit 9 Bildern aus der Genoveva-Legende steht im fürstlich Rohan'schen Schloß Sichrow in Böhmen), 6 kleine Pokale mit den Jahreszeiten in Berufsbildern zu 34 Kr, und ebensoviel mit den Jahreszeiten in Figuren zu 20 Kr. (beides 1837), 6 Knopfbecher mit „Poketer" (Buketts) um 32 Kr., 2 große Becher mit Jagdstücken und Brustbildern um 1 fl. 16 Kr., 4 Pokale mit „Lob der Frauen" zu 15 Kr. bis 1 fl. (Nov. 1837 und noch einmal „Frauenlob", 1840), 2 Stücke mit „Sinnpolen" (Symbolen) zu 14 Kr. (1837), 5 Knopfbecher mit Jagd zu 24 Kr., 4 Stück „auf Schehlekken (geschälte Facetten) Rothe Schild" zu 14 Kr., 2 Stück mit Amor und treue Liebe zu 30 Kr. (alles 1837); im Januar 1838 werden 2 Randbecher mit Symbolen zu 15 Kr. genannt mit dem Zusatz „hole Boden, Ekken, Kugel dabei", woraus zu schließen ist, daß Simm auch Schliff und Kugelungen mit besorgte, vielleicht auch selbst ausführte; ferner nimmt er ein für 2 große Becher mit „Omorett" (Amoretten) 1 fl. 20 Kr., für 2 mit chinesischen Figuren je 54 Kr., für 12 kleine Knopfbecher „Deseng 6" (Dessin Nr. 6 nach der Musterkarte des Bestellers) 1 fl. 12 Kr., für 6 Stück 24er Becher „Gleichauf" (Stehaufbecher) je 16 Kr., für ebensolche 40er je 10 Kr., für 24 Birnbecher gotisch 1 fl. 18 Kr. — Das Jahr 1839 bringt zunächst Schliffarbeiten auf Überfang, nämlich 9 mit „roten Augen", 2 mit „blauen Augen" und einen Knopfbecher mit 12 Kugeln, ferner in Schnitt 1 Stück mit geistlichem Wappen um 15 Kr., ein Service mit gotischen Buchstaben A. U., wieder 2 Vater-unser-Kelche um 6 fl. und 2 Pokale mit „Hymen" (Hochzeitsembleme), dann aber auch einen Kelch mit den drei Parzen um 1 fl. 30 Kr. (Juli), zwei mit „Fischerin" zu 20 Kr. und einen Kelch mit den 7 Sakramenten um 3 fl. 45 Kr. (September). — Das Jahr 1840 verzeichnet neben Buchstaben- und Blumenschrift-Arbeiten (zu 9 Kr.), neben Randbechern „mit 4 Hallen" zu 12 Kr. oder „mit 5 Hallen" zu 15 Kr., Tierdarstellungen um 16 Kr., Jagdbildern zu 30 Kr., auch klein auf Eierbechern zu 13 Kr., ein Service aus 61 Stücken mit den Initialen P. B. unter Krone um 3 fl. 3 Kr., noch 2 Becher mit dem Merkur zu 15 Kr. und 3 mit Apollo zu 30 Kr., wieder zwei Vater-unser-

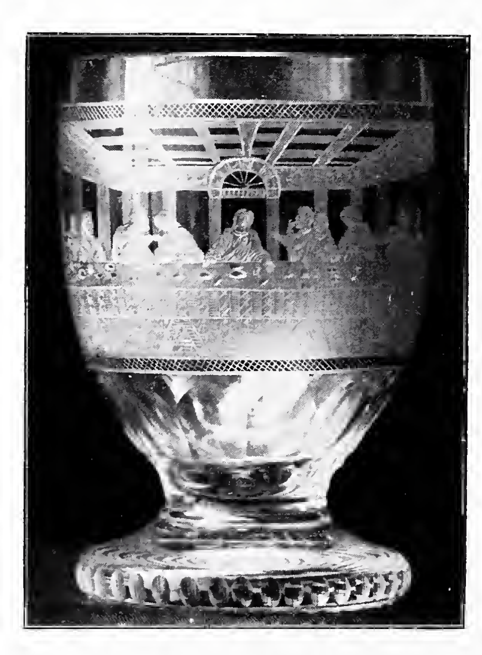


Abb. 63. Fußbecher mit Abendmahl Christi nach Lionardo, von Eduard Benda, Gablonz, um 1840. (Gablonz, Stadtmuseum.)

[1]) Vielleicht nach den im Nachlasse befindlichen Steindruck-Vorlagen aus dem Verlage von Jos. Friedr. Zwettler in Prag, Neue Allee Nr. 116, der auch das Roemisch-Musterbuch druckte.

[2]) Das Rubinglas der Wiener Dorotheum-Auktion vom 16. Dez. 1912 Nr. 226 kann aus stilistischen Gründen ebensowenig in Betracht kommen, wie der gelbgeätzte Becher der Wiener Schidlof-Auktion vom 19. Sept. 1921 Nr. 517.

Pokale um 7 fl., 8 Gläser mit „Conturen-Figuren“ zu 15 Kr. und mit „tiefen Figuren“ zu 30 Kr. Im Jahre 1841 gibt es nur wenige interessante Arbeiten, wie eine „Canidor“ aus 78 Stücken mit Namen zu je $2^1/_2$ Kr., dann Amoretten, die zu 25 bis 30 Kr. immer weitergehen; ebenso 1842, wo wieder Gradaufbecher, Glockenbecher mit Ovalschilden, Becher mit Glaube, Liebe und Hoffnung (um 12 Kr.) erwähnt werden, ebenso 6 blaue Überfanggläser mit „Thierl“, zusammen um 1 fl. 36 Kr. Unter den 6 Stück 24er Becher mit „Ochsenkopf“ und ebenso dekorierten Kelchen um zusammen 10 fl. werden wir Panoramengläser, die geschnittenen Nachkommen der alten gemalten Fichtelgebirgsgläser, zu erkennen haben. Auch 5 Becher mit „Sieg, Ruhm, Ehre“ zu 9 Kr. werden erwähnt. — Wichtigere Arbeiten werden immer seltener; gangbare Handelsware, ganze Sätze oder Garnituren („Canadur“), gewöhnlich nur mit den Besitzerinitialen zu einem bis drei Buchstaben um je 1 bis höchstens $3^1/_2$ Kr. das Stück herrschen vor, meist in gotischer Schrift[1]), daneben gehen Jagd- und Tierbilder (zu je 20—30 Kr.; 1843), 44 Becher oder Kannel mit ungarischem Wappen, zusammen um 5 fl. 30 Kr. (1843), wozu (1845) noch weitere 20 Stück mit ungarischem Wappen um 2 fl. 20 Kr. und 1861 etwa 36 rotgeätzte Seidelbecher wieder mit dem ungarischen und kroatischen Wappen zu je 7—8 Kr. treten. Im Jahre 1844 erscheinen u. a. 6 Becher mit der Schlacht bei Leipzig zu je 1 fl. 30 Kr. —



Abb. 64.
Glasschneider Anton Simm in Gablonz; gemalt in Chudowa, 1823. (Gablonz, Karl R. Fischer.)



Abb. 65. Blücher-Becher, Nordböhmen, um 1860. (Berlin, Sammlung Dr. Dosquet.)



Abb. 66. Freundschaftsbecher mit mit Gärtnerdarstellung. Isergebirge, um 1830. (Prag, Sammlung Prof. Sallač.)

[1]) Es werden folgende Namensinitialen genannt: 1843: G. S., H. M., J. P., T. A., J. F., L. H., A. H., J. A., A. M — im Jahre 1844: D., M. C., P., A. J. K., J. A. H., A. L., P. B.,

wozu auch 2 Vorzeichnungen nach dem bekannten Bilde mit den drei knienden Monarchen in der Mitte im Nachlaß vorhanden sind[1]) —, ferner 8 Stück mit Kaufmannswappen, zusammen um 1 fl. 10 Kr., 6 wieder mit geistlichen Wappen, zusammen um 1 fl. 30 Kr., 6 rote offenbar bereits rubinierte Becher wieder mit dem Lob der Frau, zusammen um 1 fl. 12 Kr., und schlichtere Wiederholungen der bisherigen Muster. — Trotz allen Fleißes beträgt der Jahresverdienst von A. Simm durchschnittlich nicht viel mehr als 200 fl.

Zu vielen der genannten Gläser gibt es nun im Nachlasse die ergänzenden Handzeichnungen, Abklatsche oder Vorbilderdrucke, so daß wir darnach nicht nur verschiedene anonyme Gläser in den öffentlichen und privaten Sammlungen als Arbeiten von Anton Simm anzusprechen, sondern diese — was sonst nur in seltenen Einzelfällen vorzukommen pflegt — mit der ursprünglichen Vorlage wie mit der zeichnerischen Zwischenstufe zu vergleichen vermögen. — Daß es sich nicht bei allen Abklatschen um solche nach eigenhändigen Arbeiten von Anton Simm handelt, sondern daß dieser von allerlei ihn interessierenden geschnittenen Gläsern, die ihm in die Hand kamen, Papierabdrucke zu Anregungszwecken abnahm, ergibt sich nicht nur aus dem bei vielen Blättchen ganz abweichenden Stil — z. B. bei galoppierenden Pferden in der Art eines Pfohl —, sondern schon aus einzelnen Jahreszahlen. So sind zwei frühe Abklatsche aus einer zusammenhängenden Serie steifer, stehender weiblicher Allegorien bei Säulen oder Altären mit Urnen oder Oval-Schildern, Vergißmeinnichtboden etc. — Verwässerungen von klassizistischen Präge-Wunschkarten, wie sie auch im Nachlaß vorkommen — (Papier-Wasserzeichen: „Reinertz" bezw. „Fons") geradezu nicht nur datiert, sondern auch signiert, und zwar trägt eine Profilgestalt im Faltengewand zwischen drei Bäumen auf Vergißmeinnicht-Rasen, die auf eine eiförmige Urne „Ewige Freundschaft" schreibt, die Bezeichnung „Franz Bergman 1804", und eine En-façe-Figur mit entblößten Brüsten, die sich an ein umkränztes Ovalmedaillon lehnt, „1808 Franz Bergman d. 15. Juny". — Jedenfalls werden wir in diesem, sonst nicht weiter bekannten Franz Bergman einen der vielen, zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Iser- oder Riesengebirge — vielleicht auch auf der schlesischen Seite derselben — tätigen Glasschneider zu erblicken haben, die die



Abb. 67. Becher mit den 7 Sakramenten, wohl von A. Simm, Gablonz, um 1835.
(Reichenberg, Sammlg. Gust. Schmidt.)

M. H. — im Jahre 1845: C. M., J. D., M. K., M. D., W. K., L. M., P. F., L. F., P. M., H. M., A. G. — im Jahre 1846: M. D., E. N., R. K., C. M., J. S. — Da es sich meist um Garnituren von 12 bis 78 Stück handelt, dürften noch manche Reststücke davon im Familienbesitze unbeachtet vorhanden sein. — Von ganzen Namen auf Gläsern zählt das Rechnungsbuch auf: Wilhelm Kolros (1843), Hübner (1844), Anna König (1845) und Anna Engl (1846); die Bezahlung für solche, mehr einzelne Stücke schwankte zwischen 4 bis 6 Kreuzern.

[1]) Ein geschnittener Ranftbecher mit dieser Darstellung befand sich (1910) in der Sammlung Dr. A. Figdor in Wien; ein großes Zylinderglas mit dem gleichen Bilde „der heilige Augenblick nach der Schlacht bei Leipzig" — aber von einem anderen, größere, derbere Figuren liebenden Glasschneider — besitzt die Sammlung Camillo Hardt in Wien. (Gläserausstellung im Osterreichischen Museum, Ende 1922, Nr. 479.)

zahllosen klassizistischen Allegorie-Gläser mehr mit handwerklichem Geschick (vgl. die gestrichelten Haarfrisuren), als mit achtbarem Können zum guten Teile gemacht haben. — Zu derselben Serie aber gehören auch die (nicht bezeichneten) Blücher-Gläser-Abklatsche (ohne Papier-Wasserzeichen), die wohl auch zu einer Zeit entstanden sein werden, ehe Anton Simm figurale Gläser geschnitten haben wird. Einerseits ist es das von Lorbeer und Eichenlaub umrahmte Brustbild des Marschalls (auf dem Abklatsch nach rechts, daher auf dem Glase nach links gewendet), andererseits in einem Linienkreis der Marschall in ganzer Figur unter Bäumen, über dessen Kopf die in Wolken stehende Kriegsgöttin einen Kranz hält, und drittens Blücher in Zivilkleidung mit langem Rock, seine Pfeife rauchend, mit der Unterschrift „Der deutsche Mann", nach der Neujahrskarte von Gebr. Henschel in Berlin von 1816[1]). Gläser dieser Art haben sich in verschiedenen Sammlungen, z. B. zwei Stück im Märkischen Provinzialmuseum in Berlin und in der Sammlung von Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin (Abb. 65) erhalten, die vollständig — also auch mit Hinweglassung der Rheinlandschaft von der Neujahrskarte — mit den Abklatschen übereinstimmen. Obwohl Blüchergläser natürlich auch von anderen Zeitgenossen geschnitten worden sind[2]), wird man einen Teil derselben auf Franz Bergman zurückführen dürfen. Auch der ebenso wie das dritte Blücherglas einer Neujahrskarte[3]) entnommene stehende Gärtner bei der Blumenstellage, auf deren Blumentöpfe die Buchstaben des Wortes „Freundschaft" verteilt sind, dürfte noch nicht auf A. Simm zurückgehen; Gläser mit dieser Darstellung kommen in mehreren Exemplaren mit verschiedenen Sprüchen auf der Rückseite vor, z. B. in der Sammlung Prof. Sallač in Prag (Abb. 66), das mehr mit der Neujahrskarte zusammenhängt, oder als Walzenbecher in der Ausstellung 1902 des Mährischen Gewerbemuseums, wo das Bildchen, wie auf dem Abklatsch des Simm-Nachlasses, in ein rundes Perlmedaillon eingefügt ist.



Abb. 68. Lebensalterbecher von A. Simm, Gablonz, um 1840. (Gablonz, Stadtmuseum)

Sicher dagegen wird man jene Gläser mit Simm zusammenbringen können, bei denen sich Abklatsch oder gar Zeichnung oder Vorlage des Nachlasses mit den Vermerken im Rechnungsbuche von 1835 decken, so namentlich die kleinfigurigen Vaterunser-Gläser mit den einzelnen Bitten in Rundbogenarkaden mit kreuzweise

[1]) Unter den Siebenhaarschen Papierabdrucken des Riesengebirgs-Museums in Hirschberg ist auch ein (allerdings anderer) Blücherkopf zu finden. Auch unter den Papierabklatschen bei J. Urban in Karlsbad sieht man den Blücher und zwar nach seinem Rostocker Standbild. — Zwei Trinkgläser mit Blücher zu 17 fl. 12 kr. C. M. zeigte die Glasfabrik Eisner & Sohn in Bergreifenstein auf der Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 1741).

[2]) Vgl. Walter von Zur Westen: Vom Kunstgewand der Höflichkeit, Berlin 1921, S. 54.

[3]) Das Motiv kommt in mehreren Varianten aus Wien und Augsburg vor, von denen die Sammlung der Frau S. Lämmle in München allein fünf verschiedene besitzt, darunter die den Gläsern nächststehende anonyme Klappkarte mit dem linksstehenden Gärtner und fünf Blumentöpfen („Unschuld" bis „Gesundheit"), genau wie wir sie z. B. auf dem Walzenbecher bei Frau Sophie Schmidt (Wien, Österreichisches Museum, Gläserausstellung Ende 1922, Nr. 538) wiedergegeben finden.

schraffierten Zwischenpilastern — obwohl dieser Vorwurf nachweislich auch anderwärts in Glas geschnitten wurde — und ähnliche, auch auf einzelne Arkadenbildchen („Hallen") verteilte Darstellungen. Hierher gehört das Glas mit den sieben Sakramenten, z. B. in der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg (Abb. 67)[1]) oder das mit den Lebensaltern im Museum von Gablonz a. N. (Abb. 68), bei dem Motive eines in Prag bei Hoffmann (Nr. 17) erschienenen Kleinfolio-Kupferstiches, der sich auch im Nachlaß befindet, verwertet worden sind. Das gleiche Museum bewahrt auch ein anderes, mit einem Abklatsch von Simm zusammenstimmendes Lebensalterglas, nämlich einen Fußkelch mit den „Stufen des menschlichen Glückes" vom 19. März 1833, bei dem die sonst übliche Stufenpyramide auf nur sechs Figürchen vereinfacht, aber mit einem vierzeiligen Rebus kombiniert ist. Auch die selteneren Gegenstücke der Lebensaltergläser, nämlich die Monatsgläser sind wenigstens zum Teil Simm zuzuweisen, wie besonders das Exemplar der Sammlung Camillo Hardt in Wien, ein Fußbecher, der in zwei Zonen übereinander je sechs Paare mit Frakturunterschriften zeigt. — Welche von den zahllosen Parzengläsern, an denen so viele andere Hände auch beteiligt waren, auf Simm zurückgehen, läßt sich kaum noch feststellen. — Bei den Gläsern mit dem letzten Abendmahl, das auch, von anderen nachweisbar geschnitten, in der Biedermeierzeit immer wiederkehrt, hielt sich A. Simm

[1]) Im Simm-Nachlaß befinden sich noch sieben Blättchen mit anderen, offenbar französischen Lithographien (um 1830—40) entnommenen Darstellungen der sieben Sakramente, die Simm vielleicht bei späteren Arbeiten auch verwendet haben mag. — Der Tradition nach soll das Sakramentenglas bei G. Schmidt von einem gewissen Wagner in Jilowey bei Liebenau, der angeblich in Berlin lebte und um 1880 starb, „geschliffen" worden sein, ebenso der Apostelbecher derselben Sammlung. — Wenn hier Schliff und Schnitt nicht auseinandergehalten werden sollen, könnte man auch an einen Werkstattzusammenhang zwischen Simm und Wagner denken.



Abb. 69. Kelch mit dem letzten Abendmahl Christi, wohl von A. Simm, um 1830. (Reichenberg, Sammlung Gustav Schmidt.)




Abb. 70. Becher mit den 12 Apostelbrustbildern, von A. Simm, um 1830. (Reichenberg, Sammlung Gustav Schmidt.)



Abb. 71. Fußbecher mit den 4 Elementen (Schiffskatastrophen), von Anton Simm, Gablonz, um 1835. (Gablonz, Stadtmuseum.)

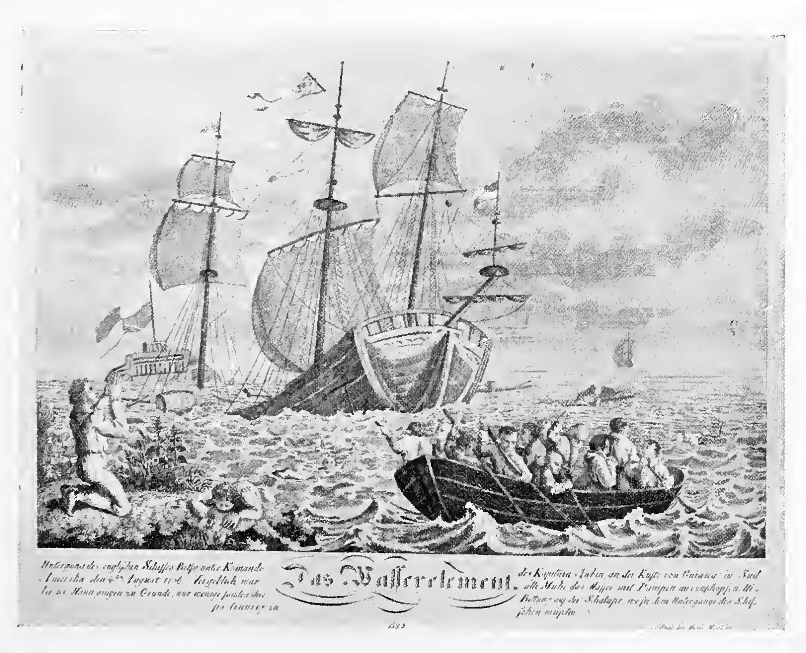



Abb. 72. Vorlage für den obigen Simmbecher; „Wasserelement", Kupferstich von Dom. Maulini, Prag, 1829.

nicht nur, wie zwei kleine vereinfachende Zeichnungen seines Nachlasses bestätigen, gleich den anderen an Lionardos großes Vorbild, sondern wählte — nach einem Abklatsch — auch andere Vorlagen, die er mit einem kreuzweise schraffierten Rechteckrahmen umzog; einen solchen Kelch sieht man z. B. in der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg (Abb. 69), die auch einen ebenfalls noch farblosen Apostelbecher mit den Brustbildern in zwei Zonen und Kreuzschraffur-Rahmen nebst Frakturunterschriften (Abb. 70) besitzt, der dem A. Simm mindestens nahesteht. — Als sichere Arbeit von Simm ist der schwere Fußbecher des Gablonzer Museums (Abb. 71) anzusprechen, der in vier figurenreichen, von fünf- bis sechszeiligen Frakturunterschriften begleiteten Marinebildern vier Klein-Querfolio-Kupferstiche von 1829 des Verlags Dom. Maulini in Prag als die vier Elemente wiedergibt. Gerade bei dieser nicht gerade dankbaren Aufgabe ist die Gegenüberstellung der im Nachlaß erhaltenen Kupferstiche mit den Katastrophen englischer und französischer Segelschiffe (Abb. 72) und zweimal wiederholten kleinen Zeichnungen (Abb. 73) mit dem Schnitt recht lehrreich.

Dank dem reichen Nachlaßinventar lassen sich diese drei Entwicklungsstufen, die wir bei anderen Glasschneidern nicht nachzuweisen vermögen, noch zweimal verfolgen, sogar bei etwas größeren Figürchen, nämlich einmal bei dem Zylinderbecher mit der über die Zeichnung (Abb. 74) auf einen kleinen Kupferstich von Jückel (Abb. 75) zurückgreifenden Napoleon-Silhouette bei Frau Geheimrat Toni Schumacher in Stuttgart (Abb. 76), wo von einer Porträt-Annäherung nicht mehr gesprochen werden kann, und bei einem ebenfalls farblosen Fußbecher der Sammlung Pazaurek (Abb. 77) mit der „Würde der Frauen“[1], der vielleicht mit dem im Rechnungsbuch genannten „Lob der Frauen“ von 1837 oder 1840 identisch ist (obwohl man einen höheren Preis erwarten sollte); die Zeichnung (Abb. 78) ist gegenüber der lithographierten, das Schillergedicht paraphrasierenden Vorlage von August Kneisel in Leipzig (Abb. 79) nicht nur wesentlich vereinfacht, sondern auch als Querrechteckbild auseinandergezogen, während sich wenigstens das abgebildete Glasexemplar mit den dem Hochrechteckbild entsprechenden, wesentlich schlankeren Figuren an die gedruckte Vorlage wieder mehr anschließt. Ein zweites Stück mit der gleichen Darstellung (rückwärts „Hochachtung“ und I. R.-Monogramm) befindet sich in der Sammlung des

[1]) Dieses Glas ist bereits in E. Leischings „Wiener Kongreß“ S. 177 und in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ XVIII (1915) S. 22 abgebildet, jedoch irrtümlich als dem Nordböhmischen Gewerbemuseum gehörend, was nie der Fall war.



Abb. 73. Zeichnung von A. Simm für den Elemente-Becher; „Erdelement“. (Gablonz, bei Karl R. Fischer.)



Abb. 74. Napoleon-Vexiersilhouette,
Zeichnung von Simm.
Gablonz, bei Karl R. Fischer.

Grafen Anton Auersperg in Wien. — Offenbar von der gleichen Hand wie das Elemente-Glas des Gablonzer Museums, also auch von A. Simm, ist der große Fußbecher „Des Polen Klage" in der Sammlung der Frau Berta Kurtz in Wien: ein verwundeter Polenoffizier sitzt vor einem Denkmal, auf dem die Namen Sobieski, Kosciusko und Zynecki, auf der anderen Seite die Schlachtennamen Ostrolenka, Praga



Abb. 75. Napoleon-Vexiersilhouette,
Kupferstich von Jückel. (München,
Sammlung Hofrat Pachinger.)

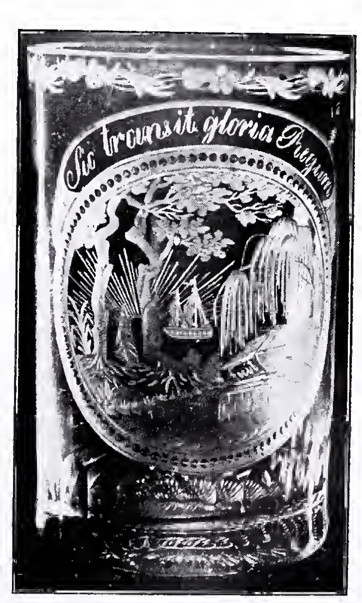



Abb. 76. Napoleon-Vexiersilhouttenbecher von A. Simm, Gablonz, um 1835.
(Stuttgart,
bei Frau Geheimrat T. Schumacher.)



Abb. 77. Fußbecher mit „Würde der Frauen" von A. Simm, Gablonz, um 1835. (Sammlung Pazaurek.)

und Warschau, unten „Finis Polo(niae)" zu lesen sind, ein Engel zeigt auf den Sternenhimmel, der das Wort „Einst" zeigt; die Rückseite enthält ein langes Gedicht in Frakturschrift („Fordere niemand mein Schicksal zu hören . . ."). — Daß A. Simm auch andere figurenreiche, aber stets auf ein kleines Format beschränkte Darstellungen, auch im Zusammenhange mit Schiller, liebte, beweisen die Zeichnungen von Szenen aus „Tell" oder der „Braut von Messina", denen ähnliche Blättchen aus dem „Freischütz"[1]) oder aus der Geschichte (Überfall auf Dr. Luther) zur Seite stehen.

Aus stilistischen Gründen wäre dem Werke von A. Simm u. a. noch der farblose Amorbecher mit der Inschrift „Amor gibt der Familie Unterhalt", in der Sammlung V. Schick in Prag (Abb. 80) anzufügen, ebenso der im Gablonzer Museum befindliche Becher mit Badeszenen aus Tiefenbach bei Gablonz (Abb. 81)[2]). Aber vielleicht können wir auch die Vexierbild-Darstellungen, Scherze, die an nicht gerade geschmackvollere Vorbilder aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert anknüpfen, hierher verweisen. Im Simm-Nachlasse befindet sich nämlich auch ein kleines gedrucktes Bildchen, das den Herodeskopf, zusammengestellt aus betlehemitischen Kinderleichen, zum Gegenstande hat; ein Glasbecher mit einem ähnlichen Kopf (aber mit Krone, statt Turban) steht in der Sammlung Pazaurek; auch der Reiter, der nebst Pferd aus sechs verschlungenen Frauenkörpern gebildet, auf einem geschnittenen Glase der Sammlung J. Mühsam in Berlin Nr. 376[3]) erscheint, gehört hierher. — Welche von den unzähligen Panoramengläsern[4]), für die die oben zum größten Teile aufgezählten Unterlagen im Nachlasse ja Anhaltspunkte böten, auf Simm zurückgehen, ist natürlich nicht bestimmbar; sind doch alle diese meist recht simplen und billigen Arbeiten nicht nur nach eingesandten Vorbildern in den hauptsächlichsten Glasgegenden gleich dutzendweise bestellt worden, sie wurden meist in



Abb. 78. Zeichnung von Simm zum Becher „Würde der Frauen". (Gablonz, Karl R. Fischer.)

[1]) Vgl. das Freischützglas bei Leo Schidlof auf der Gläserausstellung Ende 1922 im Österreichischen Museum in Wien (Kat.-Nr. 511).

[2]) Vgl. Karl R. Fischer a. a. O., Tafel 1.

[3]) Bei Robert Schmidt a. a. O. beschrieben, aber nicht abgebildet. — Auch Glasmaler haben zu Anfang des 19. Jahrhunderts solche Vexierscherze aufgegriffen, wie ein Milchglasplättchen im Museum von Trier mit dem Herodeskopf dartut.

[4]) Es sei hier nur auf das primitiv geschnittene Zylinderglas mit der „Klosterkirche von Haindorf" im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg hingewiesen.

den verschiedenen Städten und namentlich Kurorten auch an Ort und Stelle von subalternen Kräften nach Schema F ununterbrochen erzeugt.

A. Simm ist einer der besten Vertreter des Hohlglasschnittes in der Isergebirgsgegend, die sich in der zweiten Hälfte immer ausschließlicher auf die Glaskurzwarenindustrie warf und die Hohlglasveredlung anderen Glasgegenden überließ. Andere Glasschneider, die seine Zeitgenossen waren oder ihm vorangingen, sind mit ganz vereinzelten Ausnahmen von ganz untergeordneter Bedeutung[1]).

Wie weit die Anregungen aus den nordböhmischen Glasschneide-Werkstätten ausstrahlten, beweisen u. a. auch die Panoramagläser des Glasschneiders Schally in Swietla (Ehem. Časlauer Kreis), der mit dem Glasschleifer Hojer zusammen die Prager Ausstellung von 1829 beschickt und dabei auch fünf Trinkgläser „mit Ansichten verschiedener Ortschaften“ zu 2 und 3 fl. 30 Kr. C. M. ausstellt. Man wird diese Arbeiten vornehmlich unter den nicht häufigen Gläsern mit Ansichten aus dem inneren, tschechischen Landesteil von Böhmen zu suchen haben; vielleicht gehört das Henkelglas mit der Ansicht von Politschka hierher, das das Prager Kunstgewerbemuseum aus der Auktion Dr. Köhler-Wien erworben hat. —




Abb. 79. „Würde der Frauen“, Lithographie von Kneisel, Leipzig. (Sammlung Pazaurek.) (Vorbild für den Fußbecher in Abb. 77.)

Ungleich wichtiger ist aber der Glasschnitt im Riesengebirge, wo auf der böhmischen Seite, namentlich in Harrachsdorf, auch nach dem Weggange D. Bimanns aus seinem Geburtsort noch verschiedene tüchtige Glasschneider sitzen, die für die damals besonders blühende gräflich

[3]) Die Kirchenbücher von Gablonz und Umgebung könnten eine ganze Reihe von Glasschneider-Namen der Vergessenheit entreißen, aber diese blieben, da man bestimmte Arbeiten fast nie mit ihnen in Zusammenhang wird bringen können, leerer Schall und Rauch. Trotzdem sei wenigstens kurz noch auf andere Quellen hingewiesen. So enthalten z. B. die alten Mannschaftsbücher der benachbarten gräflich Desfoursschen Herrschaft Morchenstern u. a. folgende Glasschneider: Johann Hoeke in Morchenstern Nr. 28, geb. 1786; Albert Kaulfuß in Morchenstern Nr. 234, geb. 1782, mit seinem Sohn Augustin, geb. 1807; August Pfeifer in Neudorf Nr. 105, geb. 1805; Johann Reckziegel in Wiesenthal Nr. 88, geb. 1809; Josef Rößler in Morchenstern Nr. 251, geb. 1785; Josef Schür in Morchenstern Nr. 217, geb. 1790, übersiedelt mit seinen drei Söhnen nach seiner neuen Schleifmühle in Josefstal; Alexander Seidel in Morchenstern Nr. 483, geb. 1813; August Seidl in Morchenstern Nr. 10, geb. 1792, mit drei Söhnen; Ignaz Seidl in Wiesental Nr. 170, geb. 1797; Josef Seidl in Morchenstern Nr. 405, geb. 1776; ebenfalls Josef Seidl in Morchenstern Nr. 25, geb. 1803, und desgleichen Josef Seidl in Wiesental Nr. 170, geb. 1805.



Abb. 80. Becher mit Amor als Familienvater, wohl von A. Simm, um 1835, (Prag, Sammlung V. Schick.)




Abb. 81. Badebecher von Tiefenbach, wohl von A. Simm, um 1840. (Gablonz, Stadmuseum.)

Harrachsche Glasfabrik Neuwelt (damals „Neuwald") beschäftigt sind. In Ermangelung jeglicher Signaturen lassen sich aber bestimmte Arbeiten, mit denen die genannte Fabrik auf allen Ausstellungen die höchsten Preise erzielte, fast nie mit einzelnen Namen in Verbindung bringen. Daß neben dem Farbenglas und dem durch die Ausnutzung der Gebirgswasserkräfte von selbst naheliegenden Schliff, die die Hauptstärke von Neuwelt ausmachen, auch der Schnitt gepflegt wurde, zeigen uns die auf den Prager Ausstellungen vorgeführten Objekte, z. B. nicht nur ein Krystallglaspokal „mit gravierter Ansicht der Metropolitankirche zu St. Veit in Prag" oder mit der „prager Brücke" (1829, Nr. 1247 und 1248 zu je 4 fl. 48 Kr.) oder ein Pokal „mit gravierter Siegesdevise und Schild" (1829, Nr. 1246 um 9 fl. 12 Kr.), sondern auch figurale Arbeiten, wie ein „Lichtschirm von platiertem Beinglas mit auf Lytophanie-Art (!) eingeschliffenem Brustbilde des Tirolers Andreas Hofer, nebst Säulenpostament und Bronzeeinfassung" (1831, Nr. 932 um 20 fl. 48 Kr.) oder ein ebensolcher Lichtschirm mit dem böhmischen Löwen (1831, Nr. 933 um 22 fl. 22 Kr.) — Nur einige wenige Glasschneider treten aus dem Dunkel einigermaßen hervor, zunächst der auch als Glashändler tätige Franz Pohl (geboren 28. Februar 1788, gestorben 2. Mai 1856), der Vater des später als Inspektor der schlesischen Josephinenhütte besonders verdienstvollen Franz Pohl (1813—1884)[1]; aber schon dessen Vater, ebenfalls Franz Pohl (gestorben 15. August 1834) war Glas- und Steinschneider, hauptsächlich Petschaftschneider in Neuwelt, wo einer seiner Brüder, Johann, über ein halbes Jahrhundert die gräflich Harrachsche Glasfabrik mit bestem Erfolge leitete, während ein dritter Bruder Joseph Pohl als Glasschneider im Badeort Liebwerda bei Haindorf im Isergebirge in den zwanziger Jahren jung gestorben sein soll[2]. Nachweisbare Gläser dieses Glasschneiders, der — neben

[1]) Geh. Sanitätsrat Prof. Dr. Carl Partsch: Franz Pohl, in der Breslauer Zeitschrift „Schlesien", sowie in dem Buche „Schlesier des 19. Jahrhunderts", ergänzt durch weitere briefliche Mitteilungen.

[2]) Die Liebwerdaer Sterbematriken im Kloster Haindorf, II und III zwischen den Jahren 1807 und 1838, enthalten den Namen Pohl nicht, wie ich mich selbst überzeugt habe. Da es sich bei den Glasschneidern in Badeorten um Saisonarbeit handelte, mag Joseph Pohl während der Wintermonate auch anderswo gestorben sein.

anderen — wohl nur die üblichen Panoramengläser von Liebwerda oder Haindorf geschnitten haben wird, sind ebenso wenig bekannt wie solche seines Bruders, sofern dieser überhaupt auch Hohlglas bearbeitet hat, oder seines Neffen, der auch sein Schüler gewesen sein soll. — Andererseits bewahrt das Museum von Haida einige Arbeiten, allerdings erst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die auf Neuwelt zurückgeführt werden, nämlich auf Joseph Pfohl ein rosa Teller mit milchweißem Überfang, in den ein großer, matter Weinlaubkranz geschnitten ist, und auf Alexander Pfohl, von dem ein schöner Becher mit Fußwulst und doppeltem Überfang, nämlich dunkelblau und weiß auf Krystall, herrührt, in den sehr sauber in mattem Schnitt das Rechteckpanorama „Neubad" von 1864 eingeschnitten ist. Es sind dies aber keine Tiefschnitte, sondern Überfang-Hochschnitte. —



Abb. 82. Riesengebirgs-Panorama-Kelch, Warmbrunn, 18. Jahrh. Ende. (Reichenberg, Sammlung E. Conrath.)

Abgesehen von den nahen Familienbeziehungen des Verwalters von Neuwelt mit dem Gründer der Josephinenhütte wäre die Pflege des Glasschnittes auch auf der preußisch-schlesischen Seite des Riesengebirges, nämlich in der Gegend von Warmbrunn-Schreiberhau, durch die alte rühmliche Tradition dieses Gebietes selbstverständlich.

So überaus glücklich die Entfaltung der Glaserzeugung und -veredlung in Schlesien während der Barock- und Rokokozeit gewesen ist, so tief sinken beide gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Der Hubertusburger Friede 1763, der Schlesien von Böhmen und damit auch von den Hauptzentren des Glashandels endgültig abschnitt, und zehn Jahre später der Tod des größten schlesischen Meisters im Glasschnitt, Christian Gottfried Schneider (1710 — 1773), der keine ebenbürtigen Schüler zurückgelassen hatte, waren harte Schicksalsschläge. Die Glaskünstler von Warmbrunn-Schreiberhau waren Preußen geworden, durften sich aber gegen die übermächtige Konkurrenz von Potsdam nicht wehren. Die Hütte von Schreiberhau sank jäh hinab, so daß 1792 sogar Rohglas von Friedrichsgrund in der Grafschaft Glatz herbeigeführt werden mußte, und der Stein- und Glasschneider Johann Friedrich Mecke, der Warmbrunn verläßt, um in Berlin seine Landschaften und Prospekte weiter zu schneiden, klagt schon 1787 über den Niedergang seines Gewerbes im Hirschberger Tal.



Abb. 83. Schneekoppe-Henkelglas, von O. A. Reichstein, Warmbrunn, 1826. (Hirschberg, Riesengebirgsmuseum.)

Die schlesischen Gläser, die sich uns aus den letzten Jahrzehnten des 18. und den ersten des 19. Jahrhunderts erhalten haben, sind — mit der einzigen Ausnahme

der Zwischengold-Medaillongläser einer einzelnen Werkstatt — meist traurige Epigonen besserer Tage in erstarrter Handwerksüberlieferung. Becher, Deckeltöpfchen und namentlich eiförmige Kelche auf massiver, quadratischer Plinthe zeigen immer wieder, gewöhnlich in bereits erheblicher Vergröberung, die schon ein oder zwei Menschenalter üblichen Motive, wie David und Jonathan[1]), die „alte Hacke", die vier Elementesucher und das nackte Weib mit den entsprechenden, schon in alten Stammbüchern häufigen Beischriften (z. B. auf einem Stengelgläschen mit Quadratplinthe in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau), meist aber das Riesengebirgspanorama von der schlesischen Seite, wie wir sie im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg, in der Sammlung Fröhlich-Bautzen, die in die Ruhmeshalle von Görlitz gekommen ist, und zwar aus den Jahren 1791 und 1806, oder z. B. in der Sammlung E. Conrath in Reichenberg (Abb. 82) häufig antreffen. Selbst die Rokokoumrahmung der Panoramen hat sich meist ebensowenig geändert, wie z. B. der Altaristenpokal von 1793 im Diözesanmuseum von Breslau zeigt. Für die durchschnittlichen Badegäste von Warmbrunn scheinen solche Arbeiten genügt zu haben, und nur selten, bei besonderen Gelegenheiten, offenbart sich eine größere Sorgfalt, wie bei dem eiförmigen Pokal auf achtseitigem Fuße im Berliner Hohenzollernmuseum, der das Panorama vom Riesengebirge und von Warmbrunn in einem Rechteckrahmen vereinigt und laut Inschrift anläßlich der Anwesenheit der Königin Luise vom 16. August 1800 entstanden ist. Dieses Glas ist eines der wenigen, die auch eine Signatur tragen, nämlich C. B. M.; ob wir bei dieser an den in seinen Lebensdaten noch nicht bekannten Siegelsteinschneider Benjamin Müller[2]) denken dürfen, oder gar an den Schüler C. G. Schneiders, Benjamin Gottlob Maywald (1748—1825), der wie sein Sohn Johann Gottfried Maywald als ein besonders tüchtiger Glas- und Edelsteinschneider von Warmbrunn gerühmt wird, muß vorläufig dahin gestellt bleiben. Jedenfalls hat der sonstige Durchschnitt da nur ganz gewöhnliche Glasobjekte gemacht, wie etwa den für den Kanonikus A. Herrmann zum 26. Juni 1810 bestimmten Pokal der Sammlung der Frau B. Kurtz-Wien (Ausstellung im Österreichischen Museum, Oktober 1922, Nr. 455) oder das im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg bewahrte Henkelglas, das in primitivem Schnitt die „Kapelle auf der Schneekoppe" und die „Ansicht von Warmbrunn" nebst einer Widmung an den Schuhmacher und Gastwirt auf der Schneekoppe Carl Siebenhaar zeigt und laut Bodeninschrift von dessen Schwager, nämlich von „O. A. Reichstein 1826" geschnitten worden ist (Abb. 83). Dieser Warmbrunner Glasschneider[3]) und nach ihm sein Schwager, der oben genannte Steinschneider Benjamin Müller, wurden bald darauf die Lehrmeister des (durch das oben genannte Glas anläßlich seines 12. Geburtstages gefeierten) Koppenwirtssohnes, nämlich von Karl Friedrich Wilhelm




Abb. 84. Zwei Intaglioschnitte von K. Friedrich W. H. Siebenhaar, Warmbrunn. (Gipsabdrücke.) (Hirschberg, Riesengebirgsmuseum.)

[1]) Abbildung im „Kunstwanderer", 1. Dezemberheft 1922, S. 148, Abb. 28.

[2]) Nach Czihak, Schlesische Gläser S. 134, der leider für diese späte Zeit nur noch die dürftigsten Andeutungen macht und selbst Persönlichkeiten wie Friedrich Siebenhaar nicht einmal mehr nennt. — Benjamin Müller soll übrigens — nach der Feststellung von Geheimrat Dr. Seydel — nur ein ganz bescheidener „Künstler" gewesen sein.

[3]) Von ihm bewahrt das Riesengebirgsmuseum in Hirschberg ein gutes Wachsreliefporträt, das sein Schüler und Neffe, der spätere Hofgraveur K. F. W. H. Siebenhaar gefertigt hat.

Heinrich Siebenhaar[1]), in dem wir den bedeutendsten Edelsteinschneider, auch Glasschneider des Riesengebirges im 19. Jahrhundert zu erblicken haben. K. F. W. H. Siebenhaar wurde am 12. Juli 1814 in Warmbrunn (Ziethenstraße 10, jetzt 20) geboren; als begabter Schüler zuerst für den Lehrstand bestimmt, wandte er sich bald dem Glasschnitt zu, ließ sich nach der vorgeschriebenen dreijährigen Lehrzeit bei Reichstein und nach zweijähriger Lehre im Steinschnitt bei B. Müller im Vaterhause 1832 als selbständiger Meister nieder und ging vom Glasschnitt, den er die ersten zwei Jahre mehr pflegte, immer mehr zum Steinschnitt über. Zu Lebzeiten seines Vaters mußte er diesen bis 1839 bei der Bewirtschaftung der Schneekoppenrestauration (der 1810 säkularisierten Laurentiuskapelle) mit unterstützen, kam aber gerade dadurch mit einflußreichen Persönlichkeiten zusammen, die ihn später mehrfach förderten, wie mit dem Grafen von Hoverden-Plencken in Breslau, den er auch in einem Porträtkameo verewigte, und besonders mit König Friedrich Wilhelm III. (17. August 1830). Noch wichtiger wurde 1855 die Begegnung mit Friedrich Wilhelm IV. während dessen Sommeraufenthaltes auf Schloß Erdmannsdorf, wo ihn Siebenhaar nach dem Leben zunächst in Wachs modellierte[2]) und danach in Onyx als Kameo schnitt, wofür er zum Hofsteinschneider ernannt worden ist. Nur über die Edelsteinschnitte sind wir gut unterrichtet, zumal die sorgfältig nach Jahren geordneten Folgen der Petschaftabdrücke in Siegellack im Museum von Hirschberg (die Jahrgänge 1856, 1876 und 1877) und in der gräflich Schaffgotsch'schen Bibliothek von Warmbrunn bewahrt werden. Aber es handelt sich bei diesen zahlreichen (z. B. 1856: 139 Stück) Intaglios nicht nur um Monogramme oder Wappen, darunter verschiedene Siegelsteine für das preußische Königshaus, sondern auch um figuralen Tiefschnitt, wie einem Achilleskopf (im Riesengebirgsmuseum in Hirschberg; Abb. 84), ja auch um Porträtintaglios, z. B. für den Rittmeister von Decker und seine Frau. Unter den vielen noch schwierigeren Porträtkameen wird außer den angeführten mit dem Kopf Friedrich Wilhelms IV. und des Grafen Hoverden, und zwar als seine letzte Arbeit, noch die des Grafen Ludwig Schaffgotsch erwähnt. Siebenhaar, der sich auch als Großplastiker (lebensgroße Bronzebüsten der Geheimen Kommerzienräte von Kulmiz und Brook, Zinnkruzifix in der evangelischen Kirche von Warmbrunn) betätigte, schuf später auch verchiedene größere Halbedelsteinstücke, wie die Siegessäule mit dem Adler aus Rauchtopas (jetzt im Schlesischen Museum f. K. u. A. in Breslau) oder einen Lapisslazulibecher für von Deckerain-Dittersbach, besonders aber für R. Brook in Berlin den mit dessen und seines Vaters Hochschnittporträts, Wappen, allerlei Emblemen und einer bekrönenden Merkurfigur als Deckelknauf




Abb. 85. Diogenes-Becher, Warmbrunn, um 1830. (Reichenberg, Sammlung E. Conrath.)

---

[1]) Geheimer Justizrat Hugo Seydel im „Wanderer im Riesengebirge", Hirschberg; XV, Nr. 2 vom 1. Februar 1916.

[2]) Diese Wachsbossierung kam nach Siebenhaars Tode in die Sammlung W. Fröhlich in Bautzen und 1906 mit dieser in das Museum von Görlitz.

geschmückten Rauchtopaspokal[1]). Am 22. Oktober 1895 schloß F. Siebenhaar in seiner Vaterstadt sein langes arbeitsreiches Leben. Was wir über seine Gläser wissen, ist überaus gering; eine seiner besten Arbeiten auf diesem Gebiet, ein Glas mit dem besonders tief geschnittenen Brustbild Blüchers, ist nach seinem Tode verschollen. Unter den Papierabklatschen geschnittener Gläser, die aus Siebenhaars Besitz in das Museum von Hirschberg gelangt sind und nach der Tradition auf den besten schlesischen Glasschneider C. G. Schneider zurückgeführt werden, befinden sich auch solche mit antikisierenden Figuren, ferner Napoleon u. dgl., die ein 1773 gestorbener Meister unmöglich gemacht haben kann; da sie für Reichstein zu gut sind, wird man wohl einzelnes auf Siebenhaar selbst zurückführen dürfen, der nach 1832 in dieser Richtung gearbeitet haben mag; vielleicht darf man auch einige der vorzüglichen Überfang- und gelben Farbenätzegläser, die den alten Fritz zu Pferd nach Chodowieckis Stich darstellen (z. B. zwei Exemplare in der Sammlung Pazaurek) mit Siebenhaar in Verbindung bringen, wie auch seine Hand in einzelnen Kuglergraveurarbeiten und Hochschnittgläsern vermuten.



Abb. 86. Geschnittenes Glasplättchen, Riesengebirge, um 1830. (Hirschberg, Riesengebirgsmuseum.)

Auch seine tüchtigsten Warmbrunner Zeitgenossen haben sich vom Glasschnitt immer mehr dem Edelsteinschnitt[2]) zugewendet. Von den Steinschneidern werden als die wichtigsten genannt: der Hofsteinschneider Carl Hensel (1789—1864) mit seinen beiden Söhnen Robert (1822—1890) und Gustav (1825—1909) und Enkeln Richard (1857—1889) und Paul (1859—1906), die besonders große Staatswappen schnitten; Christian Ehrenfried Pauser (1793—1862), der von seinem Sohne Hermann (1830—1899) noch übertroffen wurde; Karl Sigismund Gotthelf Müller, geb. 1796, der auch das große preußische Staatswappen (1829) schnitt, 1860 nach Nordamerika auswanderte und dort verschollenen ist; Oswald Fiebig aus Jauer (1826—1912), seit 1853 in Warmbrunn; daneben noch als geringere Kräfte: Carl Wilhelm Gottlieb Rücker (1810—1891) und Friedrich Siegmund Gottfried Louis John (1823—1901). — Daß der schlesische Wappensteinschnitt bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts sehr hoch entwickelt war, beweist schon die Tatsache, daß Goethe, ein so vorzüglicher Kenner geschnittener Steine, 1790 den Vorschlag machte, den Weimarer Graveur Facius nach Warmbrunn zur weiteren Ausbildung zu senden.

Wenn man die besten schlesischen Empire- und Biedermeiergläser — also abgesehen von den bereits erwähnten, nur handwerksmäßig in Massen hergestellten Panoramengläsern für Warmbrunn oder andere schlesische Badeorte — näher be-

[1]) Dieser seinerzeit viel bewunderte Pokal von 28,5 cm Höhe, der zwischen 1870 und 1879 entstand und 9000 Mark kostete, ist im „Wanderer im Riesengebirge“ vom 1. Februar 1916, S. 12, nach dem Gipsmodell klein abgebildet. Das Tagebuch, das Siebenhaar über dieses sein dem Geschmack der Zeit entsprechend natürlich in Renaissanceformen gehaltenes Hauptwerk führte, bewahrt das Hirschberger Museum. Die auch aus diesem Buche sprechende schlichte, arbeitsfrohe, fromme Lebensanschauung stellt Siebenhaar in ausgesprochenen Gegensatz zu vielen, nicht weniger talentierten Glas- und Steinschneidern unter seinen Zeitgenossen, die sich aus einer Bohêmestimmung herauszuarbeiten nie die Kraft hatten.

[2]) Der Juwelier Bergmann in Warmbrunn, dessen 1803 gegründetes Geschäft sich durch drei Generationen bis 1909 erhielt, war der Hauptvermittler für die geschnittenen Siegelsteine, deren Siegellackabdrücke, nach Jahren geordnet, sich gegenwärtig im Museum von Hirschberg befinden. Unter den 24868 Steinen, die diese Firma 1803—1890 schneiden ließ, bilden die Wappensteine mit 20550 Stück weitaus den Hauptteil (Hugo Seydel in „Schlesiens Vorzeit“ VII, 1919, S. 259).

trachtet, so findet man vielfach zum Unterschied von den gleichzeitigen böhmischen Gläsern eine gewisse Verwandtschaft der Glasschnittarbeit mit jener des Steinschnittes, was sich einerseits in der liebevollsten Ausführung auch des kleinsten Details bis zur fast ins Mikroskopische gesteigerten Übertreibung, anderseits auch oft im Maßstab der Figürchen äußert, die man am liebsten in kleine Medaillons einzuspannen trachtet. Charakteristisch hierfür ist z. B. das der Sammlung E. Conrath in Reichenberg angehörende Diogenesglas (Abb. 85), das nach den Freiheitskriegen die Sehnsucht nach der guten alten Zeit ähnlich, wie dies seine Vorgänger nach dem siebenjährigen Kriege getan haben, und doch klassizistisch umredigiert, zum Ausdrucke bringt. Noch deutlicher merkt man dies bei den später zu behandelnden Kuglergraveurarbeiten, z. B. bei dem Becher des Meisters I. B., mit denen ein kreisrundes, fein geschnittenes Glasplättchen im Riesengebirgsmuseum (Abb. 86) eine große Verwandtschaft zeigt; es stammt aus der Pohlfamilie und wird der Tradition nach — nach der freundlichen Mitteilung von Geheimrat Dr. Seydel — auf den Verwalter Johann Pohl von Harrachsdorf zurückgeführt; ob wir aber diesem, der als Glasschneider nicht bekannt ist, eine so vorzügliche Arbeit zutrauen dürfen, erscheint sehr fraglich.



Abb. 87. Kelchglas der Anhalt-Pleß'schen Glashütte zu Weßola, 1813. (Berlin, Hohenzollernmuseum.)

Die farblosen Gläser mit eingeschnittenen Tieren, die der vielgewandte Moritz Finsch in Warmbrunn bei der Berliner Gewerbeausstellung von 1844[1]) vorführte, lassen sich heute nicht mehr feststellen. Dagegen haben wir vom tüchtigen Glasschneider Ernst Simon[2]), geboren 3. April 1817, gestorben 2. März 1894 in Schreiberhau Nr. 69, noch einige mehr oder weniger gut beglaubigte Überfang-Deckelpokale, die ihn — wieder im Wettbewerb mit seinen Zeitgenossen aus Böhmen — als gewandten Graveur der unvermeidlichen Pferde und Hirsche (z. B. im Schlesischen Museum f. K. u. A. in Breslau wie in der ehemaligen Sammlung Epstein oder bei seinem Sohne[3])), aber auch als Meister des Porträtschnittes, wie auf zwei blauen Überfangpokalen des Schlosses von Warmbrunn — mit den für die Weltausstellung in London 1851 gemachten Brustbildern der Königin Viktoria und des Prinzgemahls Albert[4]) — vorstellen.

Aus anderen Teilen Schlesiens wäre vielleicht noch auf den kleinen Empirepokal des Berliner Hohenzollernmuseums (Abb. 87) hinzuweisen, der im Anschluß an die Leipziger Völkerschlacht die Wappen der drei Alliierten nebst der (recht seltenen) genauen Herkunftsbezeichnung trägt, nämlich „Fürstl. Anhalt Pleß Glaß Hütte Weßola",

---

[1]) Amtlicher Bericht II, 2, S. 72.

[2]) Zu unterscheiden von dem etwas älteren belgischen Edelsteinschneider Henry Simon, der seit 1803 in Paris tätig ist und nicht nur Napoleon, sondern auch die Bourbonen und zahlreiche andere Fürstlichkeiten und Berühmtheiten seiner Zeit porträtierte, sondern auch Mythologisches vertieft und erhaben schnitt.

[3]) Miniaturmaler Otto Simon in Dresden-Löbtau, wo sich auch eine Porträtzeichnung, die den Vater mit Brille und Augenschirm darstellt, erhalten hat; nachdem dieser im Alter bei einer landwirtschaftlichen Hilfeleistung ein Bein gebrochen, soll er zurückhaltend und verschlossen geworden sein, aber bis in sein hohes Alter seine Arbeitskraft behalten haben.

[4]) Die Arabesken an diesen Pokalen sollen — nach Geheimrat Seydel — von Graveur Wilhelm Häckel ausgeführt worden sein.

also einer Fabrik, die schon 1825 eingegangen ist. — Auch in den großen Städten wurde der Glasschnitt weiter gepflegt; aber die Ergebnisse sind nicht sehr stolz. Aus Breslau wird uns gelegentlich der dortigen Gewerbeausstellung von 1846 (Nr. 525) eine in Glas geschnittene Landschaft (nämlich Fürstenstein) um anderthalb Reichstaler vom Glasschneider Zange[1]) genannt, und bei der großen Berliner Gewerbeausstellung 1848 (Nr. 850) stellt der Glasschneidereibesitzer Ernst Wilhelm Mitscher in Görlitz zwei Lichtschirme mit eingeschnittenen Ansichten des Stadthauses zu Löwen und der Peter- und Paulskirche von Görlitz aus.

# Dominik Bimann[2]).

Nur ganz selten ist dieser Name, den kein Künstlerlexikon, kein Glashandbuch nennt, in einem Ausstellungsverzeichnis zu entdecken. Und doch haben wir in Dominik Bimann[3]) einen der geschicktesten Glasschneider zu erblicken, dem — nicht nur unter seinen Zeitgenossen — nur wenige an die Seite gestellt werden dürfen; namentlich seine Porträts in Glastiefschnitt zählen zu den besten aller Zeiten.

Bimann wurde am 1. April 1800 als der Sohn des Tischlers und Formstechers der gräflich Harrachschen Fabrik in Neuwelt und dessen Frau Marianna, der Tochter eines Maurers Petrak aus Gestrzaby, geboren; unter den Taufzeugen finden wir den Glashüttenkontrolleur Johann Pohl[4]), der später als Fabriksverwalter der eigentliche Reorganisator von Neuwelt geworden ist. Die vorzüglichen Einrichtungen der Glasfabrik, die auch eine eigene Zeichenschule für den Nachwuchs unterhielt und viele Glasschleifer, Glasschneider und Glasmaler beschäftigte[5]), sind dem jungen Bimann zustatten gekommen, dessen Talent sich so schön entwickelte, daß man ihn sogar 1826 — unter den Glasschneidern ein einzig dastehender Fall — an die damals gut geleitete und von Goethe gelobte Prager Kunstakademie[6]) zur Weiterbildung sandte. Wenn die Gutsherrschaft, die dies jedenfalls materiell gefördert haben wird, dadurch eine ganz hervorragende Kraft für ihren aufblühenden Betrieb gewinnen zu können dachte, so mögen wohl ihre Erwartungen nicht ganz erfüllt worden sein, denn schon 1829 finden wir Bimann nicht in oder für Harrachsdorf tätig, sondern als selbständigen Glasgraveur in Prag (Nr. 116-II[7]), in der „Neuen Allee“, der späteren

[1]) Im unmittelbaren Anschluß daran wird in Breslau auch eine neue, vom Zinngießer Juncker verfertigte „Maschine zum Glasschneiden“ ausgestellt (Verzeichnis der 9. Ausstellung des schlesischen Gewerbefleißes, Breslau, S. 24, Nr. 526); ob es sich um eine Verbesserung des alten Glasschneidezeugs der Graveure handelt oder nur um eine Glaserdiamant-Vorrichtung für die Tafelglasindustrie, wird leider nicht mitgeteilt.

[2]) „Kunst und Kunsthandwerk“ XXIV (1921), S. 221 ff.

[3]) Die Schreibweise des Namens schwankt in den eigenhändigen Signaturen wie in den Urkunden zwischen: Biman, Bimann, Bijmann, Bieman und Biemann; doch überwiegt die Schreibweise ohne e.

[4]) Taufbuch der Pfarrkirche von Harrachsdorf (auf der Herrschaft Starkenbach im Riesengebirge) von 1787—1817, S. 150. — Obwohl sowohl der Name Bimann namentlich unter den Glasmachern dort ebenso häufig vorkommt, wie sonst der Vorname Dominik, habe ich doch die Zusammenstellung der beiden Namen dort nur in diesem einzigen Falle gefunden. Die Richtigkeit wird durch die bis auf den Tag genaue Eintragung in der Egerer Sterbematrik bestätigt, wo auch das Geburtshaus als Nr. 5 in „Neuwald“ bezeichnet wird.

[5]) Es werden etwas weniger gewesen sein als 1835, da man — nach J. G. Sommer: Das Königreich Böhmen, III, S. 179 — unter anderen 162 Schleifer und Kugler, 13 Glasschneider und 19 Glasmaler und Vergolder zählte.

[6]) Dr. F. X. Jiřík: Vývoj malířství Českého ve stol. XIX (über tschechische Malerei des 19. Jahrhunderts). Prag 1909, S. 139.

[7]) Die Prager Berichte über die Ausstellungen von 1829 und 1831 und die anhängenden

Ferdinandstraße Nr. 20), wo er bei der wichtigen „Ausstellung der Industrieerzeugnisse Böhmens“ mehrere „treffliche Arbeiten“ ausstellt und mit diesen sofort eine der wenigen (20) silbernen Medaillen erringt[1]). Bei der Prager Ausstellung des Jahres 1831 werden sein „hoher Grad von Kunstfertigkeit“, seine „nicht leicht zu übertreffenden Kunstleistungen“ anerkannt; er wird der „fortwährenden Würdigkeit“ seiner Silbermedaille versichert. Da diese aber gleichzeitig auch dem Glasschneider F. A. Pelikan in Ulrichsthal verliehen wird und auch die anderen Glasschneider zur ferneren Beteiligung dringend aufgerufen werden, zieht sich Bimann bereits von





Abb. 88. Becher mit der Madonna della Sedia, von D. Bimann, 1826. Vorderseite.

Abb. 89. Madonnenbecher, von Bimann, 1826; Rückseite mit Porträt.

(Reichenberg, Sammlung Gustav Schmidt.)

der Ausstellung des Jahres 1836 gänzlich zurück, zumal die goldene Medaille ihm, als einem einzelnen Manne, der kein Arbeiterheer beschäftigte, ja doch nicht erreichbar gewesen wäre.

Übrigens war Bimanns Aufenthalt in Prag durchaus kein ununterbrochener und dauernder. Schon vom Jahre 1825 an begibt er sich während der Sommersaison

„Protokolle“ geben die Hausnummer an einzelnen Stellen auch unrichtig mit „160“, ebenso den Stadtteil unrichtig mit „I“ (Altstadt) statt „II“ (Neustadt) an. — Bimann wohnte also in demselben Hause, wo die lithographische Anstalt von Zwettler & Nikl 1832 das wichtigste Glasmusterbuch der Steinschönauer Firma J. F. Römisch herausgab. Man mag dadurch auch Beziehungen zu Steinschönau vermuten.

[1]) Bericht der Beurtheilungs-Commission über die . . . 1829 . . . stattgefundene Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens (Prag 1831), S. 26 und 45.

regelmäßig, zunächst auf Veranlassung des Glashändlers Mattoni, nach Franzensbad[1]), da doch die Weltkurorte Böhmens mit ihren zahlreichen angesehenen und kaufkräftigen Fremden die vorteilhafteste Beschäftigung verbürgten. Nach einigen Jahren macht er sich in Franzensbad selbständig und bekommt in den (in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts abgebrannten) alten, hölzernen „Kolonnaden" den der Franzensquelle nächstliegenden Eckgeschäftsladen („Budik"), dessen kleines Hinterstübchen ihm auch als Arbeits- und Wohnraum diente. Die vielen gutbezahlten Aufträge der Kurgäste — namentlich aus Rußland —, die sich gerne von ihm in Glasschnitt porträtieren ließen, veranlaßten Bimann, die Franzensbader Aufenthalte immer länger, mitunter auch über den Winter auszudehnen und schließlich hier dauernd seßhaft zu werden, zumal er als sparsamer Junggeselle, der er zeitlebens blieb, mit dem kleinen Hinterstübchen in den Holzkolonnaden auskam, bis er 1850 durch einen anderen Pächter verdrängt wurde[2]). Inzwischen hatte die Mode der geschnittenen Glasporträts nachgelassen, womit eine Schmälerung der Einkünfte verbunden war; Bimann wurde ein Sonderling, der Körper und Kleidung vernachlässigte und sich auch während seiner Krankheit weder gehörige Pflege und Verköstigung noch Beheizung — in seiner Wohnung im Gschihayschen Hause — gönnte, so daß der Brunnenarzt Dr. Cartellieri wie auch der Bürgermeister E. Loimann von Franzensbad eingreifen und sich des „jammervollen Bildes des Trübsinns" annehmen mußten, als er Ende 1855 — aufgeregt durch einen kleinen Verlust bei der Abrechnung mit der Glasfabrik Vogel in Meistersdorf (60 Gulden) wie über einen nicht gleich erhaltenen Heimatschein, noch mehr aber im Bewußtsein, daß man seine Kunst, von der er „eine sehr hohe Idee hatte", nicht genügend würdige — sogar einen Selbstmordversuch unternahm. Da er sich immerhin einige bei seiner Bedürfnislosigkeit ganz achtbare Ersparnisse von mehr als 800 fl. C. M. zurückgelegt hatte, kann




Abb. 90. Porträtbrustbild, von Bimann, Franzensbad, 1829.
(Sinferopol, bei Frau v. Zurmühlen.)

[1]) Gütige Auskunft des Franzensbader Stadtsekretärs Fritz Münichsdorfer, dem ich die Abschrift des wichtigen Berichts des Franzensbader Bürgermeisters E. Loimann und des Hausarztes Dr. Cartellieri vom 3. Dezember 1855 über Bimann (Franzensbader Stadtarchiv) verdanke.

[2]) Im Jahre 1860 war der Inhaber des Eckladens mit den Glaswaren Norbert Riedl. — Diese Mitteilungen, namentlich aber die genauen Feststellungen der Sterbedaten Bimanns, die ich schon vorher auch vom Verwalter der Harrachschen Glasfabrik in Neuwelt, Karl Hikisch, nebst der Genealogie der Familie des Bimann-Bruders und Erben Alois (auch Formenstecher in Neuwelt), erfuhr, übermittelte mir in ebenso liebenswürdiger und hilfsbereiter Weise der Direktor des Archivs und Museums von Eger, Regierungsrat Dr. Karl Siegl, der der vollständigen Beherrschung seiner Heimatsgeschichte noch einen reichen Schatz weit zurückreichender persönlicher Erinnerungen hinzuzufügen vermag. Beiden Herren sei auch an dieser Stelle mein herzlichster Dank zum Ausdruck gebracht.

jedoch von einer drückenden Not nicht die Rede sein. Obwohl er sich allmählich wieder einigermaßen zu erholen schien, warf ihn eine neuerliche Krankheit nach zwei Jahren abermals aufs Lager, so daß der alleinstehende Künstler in das allgemeine Krankenhaus[1]) der benachbarten Stadt Eger geschafft werden mußte. Hier ist Bimann auch am 29. September 1857 am Schlagfluß gestorben. Der Egerer Chronist erwähnt in diesem Jahre diesen Todesfall überhaupt nicht, und auch der „Egerer Anzeiger“ verzeichnet (in Nr. 79 vom 30. Oktober 1857) nur kurz die Tatsache, ohne einen Nekrolog hinzuzufügen.

Über Bimanns Arbeiten sind wir einigermaßen unterrichtet, sowohl durch die amtlichen Verzeichnisse der Prager Ausstellungen von 1829 und 1831, wie auch durch die Signaturen, die verschiedene seiner Arbeiten, leider bei weitem nicht alle, aufweisen und meist den vollen Zunamen (in den verschiedenen Schreibweisen) mit und ohne den Anfangsbuchstaben des Vornamens zeigen, mitunter auch die Jahreszahl. — Das älteste Glas, das wir ihm jedenfalls zuteilen können, trägt (auf der Bodenfläche) nur die Anfangsbuchstaben D B nebst dem Datum 1826: Es ist dies ein Zylinderbecher der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg in Böhmen (Abb. 88 und 89); auf der einen Seite sehen wir die bekannte Florentiner „Madonna della Sedia“ von Raffael, die in Anbetracht der schwierigen Schnittechnik nicht als mißlungen bezeichnet werden kann, auf der anderen, ebenfalls in einem Rundmedaillon, und zwar von einem Perlenrahmen umgeben, das Brustbild eines Mannes, offenbar ein Porträt nach dem Leben, ein Gebiet, auf dem Bimann seine Hauptstärke fand und auf dem er sich auch, zumal da er jeden Wettbewerb ruhig aufnehmen konnte, am liebsten betätigte.

Da Trinkgefäße mit so teurem Schmuck aber erfahrungsgemäß nur sehr selten tatsächlich in Benutzung genommen werden, was für die besonders sparsame Biedermeierzeit erst recht zutrifft, und da sie somit, selbst in den damals schon allgemein verbreiteten Glasschränken untergebracht, doch im auffallenden Licht namentlich den Glasschnitt nicht zur Geltung bringen können, da es schließlich mancher Dame weniger sympathisch sein mochte, gerade auf einem Wein- und Wasserglas verewigt zu werden, lag der Schritt nahe, statt des Hohlglases zu diesen Zwecken auch Tafelglas zu verwenden. In die Glasfenster, die ja im Bürgerhause in der Regel nicht mehr aus Butzen- oder Sechseckscheiben zusammengefügt waren, ließen sich natürlich feine Porträtschnitte schon wegen des Maßstabes nicht gut einsetzen, abgesehen davon, daß man



Abb. 91. Porträtbrustbild, von Bimann, Franzensbad, 1829. (Sinferopol, bei Frau v. Zurmühlen.)

[1]) Dieses Haus — heute Forstschule auf dem Balthasar Neumann-Platz Nr. 12 — trug damals die Konsk.-Nr. 522, die gelegentlich des Todes in der Kirchenmatrik wie im „Egerer Anzeiger“ verzeichnet ist (Siegl).

sie einem Hagelschlag nicht gerne aussetzen wollte; auch im Spessart, im Schwarzwald oder namentlich in der Schweiz, besonders um Bern, waren es in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nur noch Bauernhäuser, die kleine Rund- oder Rechteckscheiben mit sehr simplen Schnittwappen, Zunftzeichen, Namen, Sprüchen und dergleichen nach alter Gepflogenheit weiter verwendeten. Aber auch als Lichtschirme, die damals mit den ersten, noch sehr bescheidenen Verbesserungen der Beleuchtungstechnik immer mehr in Mode kamen, waren Krystallglasplättchen, die nicht überfangen oder wenigstens hinterlegt waren, unbenutzbar. Und doch entnahm man diesen im allgemeinen das Prinzip des Aufbaues — natürlich ohne Stellstäbe —, zumal auch für die eingeglasten Pasten neben dem vergoldeten Bronzerähmchen, mit dessen Öse man sie am Fensterkreuz befestigte, auch monstranzartige Ständer beliebt wurden. Durch die Verbindung solcher Ständer[1]) in Holz, Bronze oder gleich auch in Glas mit dem geschnittenen Medaillonbilde wurde man endlich vom unmittelbaren Zusammenhang mit dem Fenster losgelöst und konnte solche Arbeiten auch mitten im Zimmer im durchfallenden Lichte vorführen. Solche Ständer, zunächst in Holz, dann auch in vergoldeter Bronze, machte sich auch D. Bimann zu eigen, als er in den ersten Jahren seines Franzensbader Aufenthalts Porträtschnittaufträge von russischen Kurgästen erhielt. Zwei derartig holzgefaßte, vorzüglich gearbeitete Brustbilder eines Paares (Abb. 90 und 91) in russischem Privatbesitz in Sinferopol auf der Krim[2]) tragen die genauen Daten des 28. Juni bzw. 25. August 1829, das Medaillon mit dem männlichen Porträt überdies noch am Ärmelabschnitt die volle Künstlersignatur BIMANN und die Ortsbezeichnung: „Franzensbad“, Bimanns Sommeraufenthalt.

Inzwischen hatte Bimann, der schon 1828 in Prag ehrenvoll ausgestellt hatte, im gleichen Jahre bei der Prager Industrieausstellung mit dem schönsten Erfolge neue Arbeiten vorgeführt, die einzeln genannt werden[3]):

| | | |
|---|---|---|
| Nr. 242. | Brustbild Sr. Majestät des Kaisers von Österreich, Franz I. . . . . . . . . | 60 fl. C. M. |
| „ 243. | Ein pokalartiges Glas mit dem Brustbilde der Kaiserin von Österreich . . . . . | 60 „ |
| „ 2080. | Ein Pokal mit der Kreuzabnehmung . . | 60 „ |
| „ 2081. | „ „ „ Madonna nach Raphael . | 20 „ |
| „ 2082. | „ „ „ Pferden . . . . . . . | 12 „ |
| „ 2083. | „ „ „ Jagdwagen und Schützen | 20 „ |
| „ 2084. | „ „ „ Hirsch und Hund . . . | 10 „ |
| „ 2085. | „ „ „ zwei Karussell-Rittern . . | 12 „ |
| „ 2086. | „ „ „ Göthes (!) Bildnis . . . | 10 „ |

Was von diesen Stücken heute noch vorhanden ist und wo es sich befindet, darüber können erst spätere Entdeckungen näheren Aufschluß geben. Mit Ausnahme des Kaiser Franz-Bildes, das wir uns wohl als größeres Medaillonbild zu denken haben werden, sind es noch lauter Trinkgläser, und zwar gerade mit Darstellungen,

---

[1]) Um 1830 kamen monstranzartige Säulenständer aus Glas auch sonst in Mode; oben waren sie entweder mit einem anderweitig geschnittenen Medaillon (zum Beispiel mit dem Panorama einer mittelalterlichen Stadt in der Gläsersammlung A. Růžička in Prag) bekrönt oder mit einem Doppeladleraufsatz in flächenhafter Behandlung (Wien, Technisches Museum) oder mit eingeglasten Pasten, besonders dem Kopf des Kaisers Franz von Österreich (vgl. Abb. 272).

[2]) Besitzerin dieser beiden Bimann-Glasschnitte war (1918) Frau von Zurmühlen in Sinferopol, Litowskaja 16, wo sie während des Krieges der Glasschneider und damalige Leutnant W. v. Eiff für mich photographierte. Hoffentlich sind diese beiden Stücke in den nachfolgenden Bolschewikenunruhen nicht verloren gegangen oder beschädigt worden.

[3]) Bericht der Beurtheilungs-Commission . . ., und zwar Anhang: Auszug aus dem Protokolle . . . Nr. 242 und 243, ferner 2080—2086.

die uns in dieser Zeit auch sonst begegnen[1]); es wird sich wohl noch durchweg um farblose Krystallgläser handeln; dagegen dürften unter einzelnen Pokalen — schon im Hinblick auf die geringen Preise — mehr kleinere Becher zu verstehen sein. Daß er sich die damals besonders beliebten Pferde- und Jagddarstellungen, von denen eine ganze Reihe weniger bedeutender Konkurrenten überhaupt lebte, nicht ganz entgehen lassen will, mag bemerkt werden; sicherlich werden die besten, über den Durchschnitt hinausragenden Stücke dieser Art von seiner Hand stammen; er wird wohl manchem anderen haben zeigen wollen, daß dergleichen auch künstlerisch behandelt werden kann, und doch damit nur Muster geschaffen haben, die in mehr oder weniger sklavischer Wiederholung durch andere nur zu Banalitäten führten. — Wie wir uns ein Bimannsches Jagdstück zu denken haben, zeigt uns — bevor weitere Signaturen entdeckt werden — jener etwas spätere, schwere Pokal der Sammlung S. S. Nellemann-Kopenhagen (Auktionskatalog vom 12. Oktober 1915, Nr. 113, mit kleiner Katalogabbildung), der heute im Schloß Rosenborg bei Kopenhagen steht (Abb. 92); das Egerer Schützenkorps hat ihn ein Jahrzehnt später, am 27. Juli 1842, bei einem Scheibenschießen in Franzensbad dem dänischen Kronprinzen Friedrich Carl Christian verehrt. Es wird wohl die Annahme nicht gewagt sein, daß das benachbarte Schützenkorps gerade den besten erreichbaren Meister für dieses Stück herangezogen hat, und der war eben der in Franzensbad lebende Bimann[2]).



Abb. 92. Jagdpokal (Schützenpreis), wohl von D. Bimann, 1842. (Schloß Rosenborg bei Kopenhagen.)

[1]) Die mir bekannten beiden Becher mit dem Bildnis des Kaisers Franz kommen nicht in Frage; der im Technischen Museum in Wien ist zu schlecht geschnitten und trägt überdies noch die Jahreszahl 1819; das Glas der Sammlung Leon Bondy-Prag zeigt allerdings einen aus gezeichneten Kopf dieses Kaisers in Tiefschnitt (ohne Medaillonumrahmung), entspräche aber auch nicht dem Preise des Ausstellungsstückes, das doch wohl eine Krystallglasplatte gewesen sein dürfte. — Von Kreuzabnahmen in Glasschnitt scheidet das Glas des Mährischen Gewerbemuseums (Ausstellung 1902) mit Farbenätzgrund schon wegen der Jahreszahl 1847 aus; und der schlanke, fazettierte Fußbecher der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau wird wohl eher in der Werkstatt von A. H. Pfeiffer entstanden sein. — Raffael-Madonnen kommen häufiger vor, namentlich die Madonna della Sedia, die wir ja schon auf dem Bimann-Glas von 1826 sahen; eine solche wird wohl hier wiederholt worden sein; die Becher der Sammlung Dir. V. Schick-Prag oder Apotheker Emanuel Conrath-Reichenberg (auf Rubinüberfang) kommen hier nicht in Frage, ebensowenig die Karlsbader Arbeiten. — Ein Trinkglas mit dem Porträt Goethes wird im Auktionskatalog Diez, Glatz etc. bei H. Helbing (München, Dez. 1896) unter Nr. 175 genannt, aber leider nicht abgebildet. — Goethe unterhielt gerade damals (1829) die lebhaftesten Beziehungen zu Prag (vgl. die Besprechung der „Monatsschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen"; Ausgabe letzter Hand, Band 45, Seite 363 ff.), auch zur Kunstakademie, an der ja Bimann kurz vorher war, wie namentlich zum Grafen Kaspar Sternberg, den Bimann einige Jahre später, nämlich 1833 (nicht wie Dr. F. X. Jiřík im Katalog der Gläserausstellung des Prager Kunstgewerbemuseum 1915, S. 15, sagt, schon zur Ausstellung von 1829), ebenfalls in Glas geschnitten hat.

[2]) In der Tat ist das Rechteckbild mit dem Jäger auf dem Anstand viel besser, als der-

Jedenfalls hat Bimann es nicht auf Massengeschäfte abgesehen. Bei der Prager Ausstellung des Jahres 1831[1]) tritt er als „akademischer Glasgraveur" nur mit drei unverkäuflichen Stücken auf, wohl im Selbstbewußtsein, daß er es — damals hatte er eben den Gipfel der Beliebtheit erreicht — nicht nötig habe. Außer einem Trinkglas mit Napoleon zu Pferd[2]) und einem Jagdstück ist es an erster Stelle ein Trinkglas mit dem Bildnisse des Herzogs von Coburg. Dieses hat sich uns noch an ursprünglicher Stelle, d. h. in den herzoglichen Sammlungen, erhalten und trägt die volle Meistersignatur. Ja Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg-Gotha (1826—1844) war offenbar mit der Arbeit so zufrieden, daß er noch ein zweites Glas, ebenfalls mit seinem Porträtkopf, von Bimann schneiden ließ; auch dieses besitzen wir. — Das eine dieser Gläser, ein brillantierter Becher, steht in der Gedächtnissammlung des herzoglichen Hauses auf der Veste Coburg und zeigt uns das Brustbild dieses Fürsten im Zivilrock mit dem Ordensstern (Abb. 93) und im entsprechenden Rundmedaillon der Rückseite sein großes Wappen mit sechs Helmen (Abb. 94); am Armabschnitt steht die Künstlerinschrift „BIMANN"; der vergoldete Silberdeckel endigt in einen Pinienzapfen; der 13,4 cm hohe Becher ruht in einem roten Lederfutteral. — Zum Unterschiede davon ist das zweite Glas, im Museum von Gotha (Abb. 95), ein schwerer, reich geschliffener, großer Pokal mit einer durchbrochenen Krone als Deckelknauf, wie solche um die Mitte der dreißiger Jahre gerade in Nordböhmen für gekrönte Häupter auch sonst gemacht worden sind. Vorne zeigt das Medaillon das geschnittene Brustbild des gleichen Fürsten, aber diesmal in großer Uniform mit vollem Ordensschmuck; die Umschrift am oberen Rande lautet: „Ernst Herzog zu Sachsen Coburg u. Gotha, Fürst



Abb. 93. Becher mit Herzog E. von Coburg-Gotha, von Bimann, 1831. (Veste Coburg.)

---

gleichen sonst (z. B. Aktionskatalog Nr. 230 des Dorotheums in Wien, 16. Dezbr. 1912, Nr. 172) in banaler Verwässerung für den Massenbetrieb gemacht zu werden pflegte. — Die Rechnungen der Egerer Schützen sind nicht mehr vorhanden; aber im Gedenkbuch (1676—1847) wird das „Unterhaltungsschießen" von 1842 verzeichnet, desgleichen die Tatsache, daß der dänische Kronprinz den drei Schuh hohen Pokal gewann, ebenso sein Adjutant einen kleinen Glaspokal.

[1]) Bericht der Beurtheilungs-Commission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens 1831 (Prag, 1833), S 50, und Anhang: Protokoll über die . . . Gewerbsprodukte, S. 53 Nr. 1217—1219.

[2]) Napoleon zählt auch in Deutschland in allen kunstgewerblichen Stoffgebieten, auch in Glas, zu den beliebtesten Darstellungsobjekten; als Brustbild, in ganzer Figur, auch zu Roß, begegnet er uns häufig; im Schnitt ist er beritten in Prag allein zweimal vertreten, und zwar im Kunstgewerbemuseum wie in der Sammlung Sallač; auch in Wiener Auktionen tauchte er wiederholt auf, so z. B. in der Dorotheumauktion vom 16. Dezember 1912, Nr. 69 (Abbildung im Katalog) und bei Leo Schidlof am 19. September 1921 (Nr. 574); die Stücke mit Farbenüberfang oder Farbenätze werden hier kaum in Betracht kommen. (Vgl. auch unsere Abb. 109.)

zu Lichtenberg"; in den Zwickeln sind acht kleine Wappenschilde angebracht. Die Signatur lautet „D. BIEMAN". — Im gleichen Museum steht übrigens noch ein zweiter, schwerer, geschliffener Prunkpokal, der zwar keine Künstlerbezeichnung trägt, aber im Katalog auf Bimanns Urheberschaft[1]) zurückgeführt wird; er zeigt in fünf Medaillons vorzüglich geschnittene Rassepferde in verschiedener Gangart, im sechsten ein Wappen; da Bimann, wie wir aus dem Prager Ausstellungsverzeichnis von 1829 gesehen haben, auch Pferdedarstellungen liebte, gewinnt diese Zuteilung an Wahrscheinlichkeit.



Abb. 94. Coburger Herzogsbecher, von Bimann, Wappen-Rückseite. (Veste Coburg.)

Bimann hatte aber auch von seiten anderer Fürstenhäuser Porträtbestellungen erhalten und einzelne dieser ausgeführten Arbeiten, besonders Damenporträts, sind noch vorhanden. So befindet sich in den herzoglichen Privatgemächern des Schlosses von Dessau ein geschnittenes Glasporträt auf geschliffenem Glassockel, das die Herzogin Luise von Anhalt, die Gemahlin Leopolds, darstellt (Abb. 96) und — von der glatten Seite lesbar — die Signatur „D. BIMANN" trägt[2]). — Von einem Porträt einer anderen deutschen Fürstin, nämlich von „Gasparine Reusz-Greitz" — einer geborenen Prinzessin von Rohan-Rochefort und Montauban, geboren 8. August 1800, vermählt 7. Jänner 1822 mit Heinrich XIX. von Reuß ältere Linie, gestorben 27. Juli 1871 — ist wenigstens im Bimannschen Familienbesitze in Neuwelt, wo auch noch die Abdrücke eines österreichischen Generalsbrustbildes mit aufgeschlagenem Mantel und einer Rechteckplatte einer älteren Dame (Russin?) mit Ohrhaube, beide mit „BIMAN" signiert, leider nur noch ganz gebrochen, vorhanden sind, der Gipsabguß erhalten, der die jugendliche Dame nach rechts gerichtet — also auf der Glasplatte nach links — mit geflochtener Frisur und Schulterpuffen nebst dem genannten, abgekürzten Namen und der Jahreszahl 1830 zeigt.

Bei drei anderen geschnittenen und bezeichneten Frauenbildnissen in Museumsbesitz fehlt die Hinzufügung des Namens der Dargestellten und des Datums; in diesem Falle muß uns das stets liebevoll behandelte Kostüm die Zeitangabe ersetzen. Das kreisrunde Porträtmedaillon, seit kurzem im Besitze des Kunstgewerbemuseums

---

[1]) Die auf Gotha bezüglichen Einzelauskünfte verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Geheimrat Dr. Purgold daselbst. — Vom Gothaer Herzog Ernst-Brustbild hat sich überdies im Nachlaß eines Bimann-Nachkommen nebst anderen, leider sehr defekten und auch schwer bestimmbaren Gipsabgüssen auch noch der Originalabdruck erhalten, den Verwalter Hikisch in Neuwelt kürzlich entdeckte und mir freundlichst zugänglich machte.

[2]) Gesamthöhe mit dem Sockel 16,5 cm; das Oval 9,5 × 7,5 cm, Durchmesser des Sockels 7 cm.




Abb. 95. Kronenpokal mit Herzog E. von Coburg-Gotha, von Bimann, um 1835. (Museum von Gotha.)

in Leipzig (vorher im Besitze des Barons von Drachenfels in Riga) soll die junge Gräfin Wrangel darstellen; es trägt die Signatur D. BIMANN (Abb. 97).

Das zweite, ebenfalls kreisrunde Porträt einer jungen Dame mit der von der glatten Seite lesbaren Unterschrift „D. BIMAN“ verwahrt seit Jahren die Wedrich-Sammlung des Städtischen Museums von Leipa in Böhmen[1]. — Das dritte, auch kreisrunde Damenporträt[2]) mit der Signatur „D. BIMAN“ — wieder von der glatten Seite lesbar — steht im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart (Abb. 98); nach der

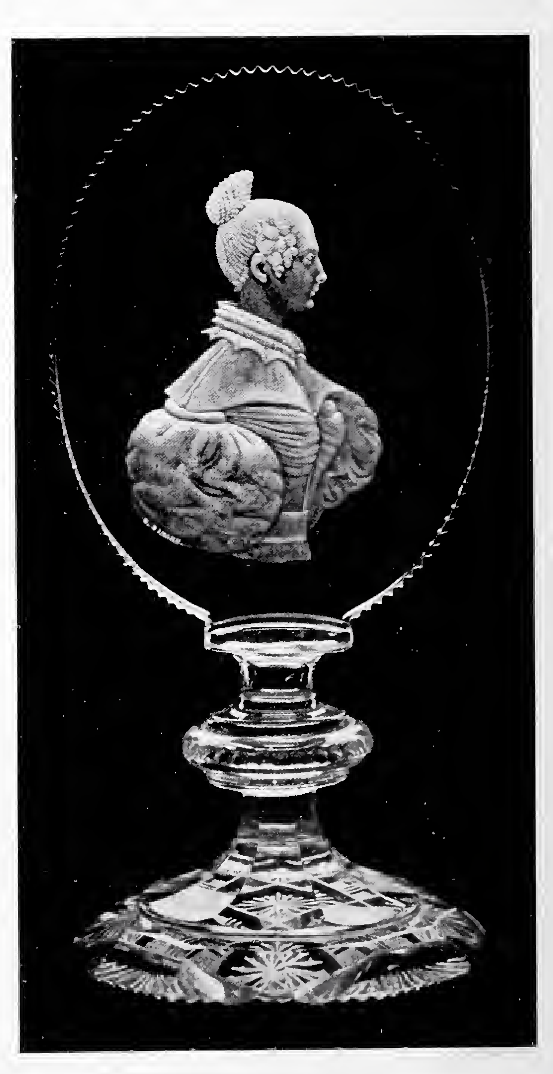


Abb. 96. Poträtbild der Herzogin Louise von Anhalt, von D. Bimann, um 1840. (Herzogliches Schloß von Dessau.)

---

[1]) Abbildung in „Kunst uud Kunsthandwerk“ 1921, S. 229.

[2]) Ich habe es vor dem Kriege in Petersburg erworben; es dürfte wohl eine Russin aus dem Kreise der Franzensbader Kurgäste zur Darstellung haben. Abbildung im Jahresbericht des Württembergischen Landes-Gewerbemuseums 1913, S. 35.

Kleidermode ist es wohl das späteste von den dreien; wunderlich ist der feuervergoldete Bronzesockel, dessen derbe Arbeit zum liebevoll feinen Glasschnitt seltsam kontrastiert und vielleicht eine russische Zutat darstellt. — Diesen drei weiblichen Medaillonporträts steht ein Fußbecher des Österreichischen Museums in Wien gegenüber, der über zwei von den sieben Facetten vorne ein Rundmedaillon aufweist, in dem ebenfalls die Halbfigur einer jungen Dame,



Abb. 97. Porträtbild der Gräfin Wrangel von D. Bimann, um 1835. (Leipzig, Kunstgewerbemuseum.)



Abb. 98. Russisches Porträtbrustbild, von D. Bimann, um 1840. (Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.)

nach links gewendet, in ausgeschnittenem Kleide dargestellt ist; die Signatur lautet: D. BIMANN.

Auch männliche Porträtköpfe in feinstem Schnitt sind aus Bimanns Werkstatt hervorgegangen, teils mit, teils ohne seine Signatur; die Persönlichkeiten der Dargestellten sind natürlich nicht immer festzustellen, wenn weitere Zutaten wie Namen, Monogramme oder Wappen fehlen; der Vergleich mit zeitgenössischen Medaillen, die manchem Schnitt zugrunde liegen dürften, wie mit Silhouetten oder sonstigen Profildarstellungen, ist nicht leicht. So wissen wir z. B. nicht, wer der Herr mit dem spitzigen Profil ist, der uns im Brustbild auf einem kreisrunden Glasmedaillon der Berliner Gläsersammlung J. Mühsam (Abb. 99) entgegentritt; die Bezeichnung „BIMANN“ bestätigt die auch stilistisch wahrnehmbare Autorschaft. — Das ebenfalls kreisrunde, aber nicht montierte Glasmedaillon mit der Signatur „BIMANN. 1833.“ in der Lanna-Sammlung des Kunstgewerblichen Museums von Prag stellt den bekannten Prager Natur-, Kunst- und Altertümerfreund Kaspar M. Grafen von Sternberg (1761 — 1838) dar, den Freund Goethes; die herum ebenfalls eingeschnittene Pflanze (die „Saxifraga

Sternbergia") bildet eine offenbar vom Besteller besonders gewünschte Zutat, die vielleicht für den Grafen eine liebenswürdige Aufmerksamkeit bedeuten mochte,den künstlerischen Wert dieses Bildes, das die letzte uns bisher bekannte Datierung trägt, jedoch nicht erhöht.

Was wir sonst an vorzüglichen Glasporträts aus den Jahren 1820—1857 sowohl auf Trinkgläsern wie auch in montierten oder unmontierten Medaillons besitzen, wird zum Teil auch auf Bimann zurückgeführt werden können, wenn es mit den hier angeführten Arbeiten in Auffassung und Technik übereinstimmt. So dürfte auch das Medaillon in Rechteckform (mit abgestumpften Ecken), das in einer zweifach abgetreppten Ellipse das Brustbild eines bartlosen Mannes, nach links gewendet, darstellt, sonst nur die Jahreszahl 1850 trägt, im Schloßmuseum in Berlin dem Bimann-Werke ebenso beigezählt werden können, wie das ähnliche Medaillon mit dem Brustbilde eines hohen Offiziers, ebenfalls nach links gewendet, und dem Datum 1851 in der Gläsersammlung J. Mühsam-Berlin[1]) oder das Rechteckbild mit gleichfalls abgetrepptem Schliffrand und dem Brustbild eines Herrn mit Backenbart, Scheitelfrisur und Zivilrock — ohne Jahr — in der Gläsersammlung Pazaurek, wo vielleicht (nebst einem Walzenbecher mit einer sitzenden Empire-Madonna) noch ein Schliffbecher mit einem unbezeichneten, nach rechts gewendeten Kopf mit freiem Hals und Backenbartanflug angeschlossen werden dürfte; eine große Ähnlichkeit mit dem Münzporträt des russischen Kaisers Nikolaus I., und zwar nach der Medaille auf den Türkenkrieg vom Jahre 1828, legt die Vermutung nahe, daß das Bild dieses Herrschers vielleicht von einem der russischen Kurgäste von Franzensbad eben nach der genannten Medaille bestellt worden ist. — Da aber sonst namentlich in einigen Residenzen noch tüchtige Steinschneider saßen, die Herrscher und andere sozial hervorragende Persönlichkeiten auch ganz gut wenigstens in der durchschnittlichen Medaillengröße zu schneiden wußten, kann natürlich manches feine Schliffglas mit Porträt auch von denen gemacht worden sein. Namentlich Hochschnittporträts, die eben damals in Glas zu den allergrößten Seltenheiten zählen, haben nach unseren bisherigen Kenntnissen mit Bimann ebensowenig zu tun wie Schnitte in Überfangglas, da Bimann das farblose Krystallschliffglas vorzog.



Abb. 99. Herrenbrustbild, von D. Bimann, um 1830. (Berlin, Sammlung J. Mühsam.)

Viele, jedenfalls auch bezeichnete, aber bisher nicht beachtete Arbeiten, die von den Badegästen in die ganze Kulturwelt verschleppt worden sind, werden erst mit der Zeit zum Vorschein kommen, Namentlich die Porträtreihe wird sich gewiß bald vermehren lassen, zumal die in der Familie Bimann noch erhaltenen Gipsabdrücke noch einige Damen- und Kinderköpfe, auch Doppelporträts als seine sicheren Arbeiten erkennen lassen.

Wie Bimann gerade zur Zeit seiner größten Popularität ausgesehen hat, läßt sich durch eine Handzeichnung feststellen, die Prinz Aribert von Anhalt in einem

[1]) Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk" 1921, S. 231.

Familienalbum entdeckt hat[1]) und die unsere Abb. 100 wiedergibt. Unser Künstler sitzt am Glasschneidezeug, gerade damit beschäftigt, das Porträt der Herzogin Friederike von Anhalt (vgl. Abb. 96) zu Ende zu schneiden, während zwei andere Porträtschnitte, darunter eines auf einem Ranftbecher, auf seinem Arbeitstisch liegen. Die vorzügliche, offenbar nach dem Leben gemachte Zeichnung aus dem Jahre 1833 trägt die Signatur „C. Hodenius".



Abb. 100. D. Bimann an der Arbeit, Zeichnung von Hodenius, 1833. (Besitzer: S. H. Herzog Aribert von Anhalt-Dessau.)

# Der Glasschnitt im übrigen Böhmen, namentlich in Karlsbad.

Die Landeshauptstadt von Böhmen spielt gegenüber Nordböhmen auf dem Gebiete des Glasschnittes keine wesentliche Rolle, und selbst eine so hervorragende Einzelbegabung wie D. Bimann, der daselbst eine Reihe von Jahren lebte,

[1]) Dem Landeskonservator und Kunstwart Prof. Dr. Ostmayer verdanke ich die entscheidenden Feststellungen wie die Photographien, die den beiden Abbildungen aus Dessau zugrunde liegen.

ja an der Prager Kunstakademie sicherlich — nicht technisch, aber ästhetisch — sehr wichtige Anregungen empfangen hatte, fühlt sich da offenbar nicht recht wohl; gewiß hat er zu wenig Verständnis für seine Arbeiten gefunden, die bei den Kurgästen von Franzensbad sehr geschätzt waren, während es in den Prager Hochadels- und Industriellenkreisen nicht zur Mode geworden war, sich von ihm in Glasschnitt porträtieren zu lassen. So finden wir denn Bimanns Namen nicht einmal im „Schematismus für Böhmen" erwähnt, obwohl daselbst seit 1821 nicht nur die Glaser — ihre beiden Vorsteher sind Joseph Steigerwald und Vincenz Bramberger —, unter denen manche auch den Glasschnitt, wenn auch nur in bescheideneren Grenzen, gepflegt haben werden, sondern auch die Edelsteinschneider und die gewöhnlichen Steinschneider und Granatbohrer verzeichnet werden. Die Edelsteinschneider, an ihrer Spitze Joseph Weyrich (I, Nr. 731), Anton Spieß (II, Nr. 800) und Franz Czupik (I, Nr. 194), gelten als „Künstler", während die Steinschneider und Granatbohrer, als deren Vorsteher neben 12 Mitmeistern wir außer dem genannten Joseph Weyrich noch einen Wenzel Spieß (I, Nr. 92) finden, zu den „gezünfteten bürgerlichen Handwerkern" gezählt werden. Das wiederholt sich auch in den folgenden Jahren; nur treten von 1823 an auch noch die Petschierstecher[1]) hinzu, unter denen wohl einige nicht nur Metall, sondern auch Edelstein und Glas zu gravieren gewußt haben werden. — Auch die Steinschneider und Granatbohrer, zu deren Vorstehern seit 1826 noch Franz Czupik tritt und die anfänglich 12, später 10 Kräfte zählen, gehen seit 1834 vollständig zu den „ungezünfteten" Handwerkern über. Neben Weyrich und den beiden Spieß, zu denen sich (1822) noch ein Steinschneider Wenzel Salus (I, Nr. 860) gesellt, scheint Franz Czupik (auch Czuppik), der seine Wohnung mehrmals wechselt, ununterbrochen (auch 1845) das größte Vertrauen seiner Berufsgenossen gehabt zu haben; neben ihm wird noch ebenfalls als „Künstler" der Steinschneider Jakob Czupik (in Nr. 34-I; zwischen 1826—1845) genannt.

Wie weit diese Graveure auch Gläser geschnitten haben, läßt sich in Ermanglung näherer Angaben, namentlich von Signaturen, nicht feststellen. Die einzige Ausnahme bilden zwei, im Fürstenzimmer des fürstl. Turn und Taxis'schen Schlosses von Regensburg befindliche große, farblose Spätbiedermeierbecher mit je einem Ovalmedaillon, in das ein halber Hund mit einem toten Hasen im Maul eingeschnitten ist; beide Stücke sind bezeichnet: J. Spieß. Ob dieser Glasgraveur, der sich in seiner Fertigkeit über die durchschnittlichen Jagdgraveure seiner Zeit keineswegs erhebt, mit Anton oder Wenzel Spies aus Prag zusammenhängt, muß bis auf weiteres eine offene Frage bleiben. Man könnte auch an einen Zusammenhang mit dem Böhmerwald denken, wohin auch Beziehungen des genannten Fürstengeschlechtes führen.

Die einzige Firma im Böhmerwald, die sich neben dem Schliff, wenn auch nur vorübergehend, u. a. auch mit dem Glasschnitt in bemerkenswerter Weise abgibt, ist Johann Baptist Eisner & Sohn in Bergreichenstein, die zwar (nach J. G. Sommer) neben 58 Glasmachern und 45 Glasschleifern nur 2 Glasschneider beschäftigt, aber dennoch — vielleicht unter Hinzuziehung auswärtiger Glasschneider — auf den Ausstellungen in Prag (1828, 1829 und 1836) und Wien (1835) achtbare Erfolge erzielt.

---

[1]) Als Prager Petschierstecher, auch Stöckelschneider, werden im „Schematismus" bei den einzelnen Jahren folgende genannt: Johann Burda (1823), Eckart (1842), Joseph Hölzel (1842), Wenzel Nablowsky (1842), Anton Pachel (1842), Joseph Pachel (1823 und 1842), Kaspar Peschka (1842), Johann Pollard (1834), Johann Rittig (1842), A. Stietka (1842), Adam Wietrnik (1834), Franz Zapp (1823; 1842 als „Freytag & Frz. Zapp"). Der Graveur Ant. P. Seidan in Prag, der auf der Prager Ausstellung 1829 (Nr. 1768) römische Antiken-Gravuren ausstellt, wird daselbst jedoch ausdrücklich als Metallgraveur genannt.

Gelegentlich der 1. österreichischen Gewerbeprodukten-Ausstellung in Wien hebt der Bericht (S. 270) „mehrere Becher mit eingravierten Portraits und erhaben gravierten Namen" hervor, also Mischungen von Tiefschnitt und Hochschnitt, wie wir dies z. B. bei dem Blücher-Becher der Wiener Sammlung Stephan Rath (Wiener Museums-Ausstellung 1922, Nr. 494) finden. Tatsächlich waren auch zwei Blücher-Gläser (zu 17 fl. 12 kr.) auf der Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 1471) von Eisner & Sohn vorgeführt worden, ebenso andere ähnliche Arbeiten, wie drei Trinkgläser mit dem populären donischen Kosakenhetmann Grafen M. J. Platow († 1818), wohl für die vielen russischen Gäste (zu je 15 fl. 12 kr.), ein Glas mit Friedrich Wilhelm III. von Preußen (zu 19 fl. 12 kr.), eines mit Kaiser Alexander von Rußland (zu 21 fl. 12 kr.); dann wieder eins mit „tief herausgearbeiteten Namen Sr. Majestät des Kaisers Franz samt Bildnis" (um 13 fl. 12 kr.), also wohl in derselben Art wie das Blücherglas, dann eins mit „Ferdinand" (um 21 fl. 12 kr.), eins mit „Georg" und eins mit „Luise" (zu je 13 fl. 12 kr.), wobei es sich allerdings auch nur um Namengläser im Hochschnitt ohne Tiefschnittporträts handeln kann. — Nachdem Eisner & Sohn auf der Ausstellung von 1836 das Ziel seiner Wünsche, die silberne Medaille, erreicht hatte, hören wir nichts mehr von Schnittgläsern; er mag sich wieder ganz der einträglicheren Erzeugung von Schliff- und Farbenglas zugewendet haben.

Im übrigen Böhmen, namentlich im Landesinneren, spielt der Glasschnitt keine Rolle; umso stärker dagegen wird seine Verbreitung in den angesehensten, ältesten Weltkurorten Böhmens, Karlsbad und Teplitz, zu denen — wenn man von zahlreichen kleinen, aber auch sehr beliebten Bade- und Mineralquellenorten absieht — im 19. Jahrhundert hauptsächlich noch Marienbad und Franzensbad hinzutreten. Und wie man in früheren Zeiten namentlich die Wallfahrtsorte zur Popularisierung geschmückter Gläser gerne heranzuziehen verstand, so waren es nun die großen Kurorte mit ihrem immer mehr anwachsenden internationalen Publikum, die eine geschickte Propaganda zu Hauptabsatzgebieten besserer Kunstgläser — des vornehmsten Artikels der „Fremdenindustrie" — und damit vielfach zu Anknüpfungspunkten für weitere Beziehungen zu machen wußte. Wie die schlesischen Gläser des 18. Jahrhunderts zum guten Teil den Badebesuchern von Warmbrunn ihre Verbreitung und Schätzung und damit auch ihre Qualitätssteigerung verdankten, so wurden für die böhmischen Gläser der Biedermeierzeit namentlich die Weltkurorte Böhmens eine ganz wesentliche Popularisierungsbasis, welches Vorbild von fast allen anderen größeren Badeorten bald nachgeahmt worden ist.

Aber der Betrieb in den Badeorten ist ein Saisongeschäft, und dies bringt es mit sich, daß die fremden Glashändler nur während der Sommermonate ihre Verkaufsstände oder „Butiken" dort unterhielten, und daß sich auch die Glasschneider, die für die individuellen Bestellerwünsche, namentlich für die einzufügenden Wappen, Initialen, Namen oder Devisen, schließlich auch für die Graduierung der Trinkkur-Gläser[1]) notwendig waren, vielfach nur auf einige Monate dort niederließen, zumal sie meist nicht über die entsprechenden Geldmittel verfügten, um beliebige Stapelobjekte für das nächste Jahr auf gut Glück herzustellen.

So sehen wir auch den bedeutendsten Glasschneider, den Böhmen in der Biedermeierzeit besitzt, Dominik Bimann zunächst nur während der Badesaison in Franzensbad, und erst in den späteren Jahren entschloß sich dieser Sonderling, der für keine Familie zu sorgen hatte, seine gesamte Wirksamkeit dorthin, in das Werkstübchen neben dem Laden, zu verlegen und Prag dauernd zu verlassen. Aber Bimann war trotzdem nicht der einzige Glasschneider in dem damals noch bescheidenen

[1]) Die Maßeinteilung der Brunnenbecher soll in Karlsbad erst von Dr. Schnee in den siebziger Jahren eingeführt worden sein.

Frauenbade „Franzensbrunn", obgleich sein Können alle ganz bedeutend überragte. Von dem benachbarten Eger aus, wo auch ein Stein- und Glasschneider Schäck genannt wird, griff namentlich der unternehmende Glashändler Carl Norbert Riedl (dessen Sohn später in Karlsbad 1874 im „Auge Gottes", 1884 auch im Haus „Krystall" die Glaswarenfirma Riedl & Kellner begründete) schon in den vierziger Jahren auch nach Franzensbad hinüber; er mag wohl selbst auch den Glasschnitt betrieben haben, da er dem später in Karlsbad tätigen Rudolf Hiller, der drei Jahre bei ihm in der Lehre war, am 1. April 1845 einen Lehrbrief ausstellt, der nicht nur dem Glaser, sondern auch dem Glasschneider gilt. Jedenfalls beschäftigte C. N. Riedl noch andere Glasschneider, wie Vincenz Fritsch, der sich später nach Amsterdam wandte, Anton Hölzel[1]), der dann nach Steinschönau zurückging, oder Adolf Ronge aus Wolfersdorf bei Haida, der sich schließlich nach Kiew in Rußland gewendet haben soll. Sogar der gewandte Karlsbader Glasschneider Emanuel Hoffmann hat später lange für ihn wie für die Glashandlung Thomas Wolf in Franzensbad (Hôtel Post) gearbeitet. — Der Wettbewerb mit manchem untergeordneten, mehr durchschnittsmäßigen, daher natürlich viel wohlfeileren Glasschneider mag wesentlich zu Bimanns Verbitterung in seinen letzten Lebensjahren beigetragen haben.

Aus Marienbad, von wo sich mehr Badegläser mit landläufigen Ortspanoramen erhalten haben, sind bisher keine Namen der jedenfalls nicht sehr hervorragenden Glasraffineure bekannt. Dagegen meldet uns z. B. der Almanach auf 1830 von Teplitz ausdrücklich von den „vielen Glashändlern aus den berühmtesten Glasfabriken Böhmens, welche die Kurzeit hindurch ihre Waaren zu den billigsten Preisen (!) verkauften, auch mit Akkuratesse auf Verlangen die ihnen vorgelegten Wappen, Namen, Devisen, Zeichnungen, ja sogar Porträts in die Glaswaaren und Steine schneiden..; Man kann nicht wohl elegantere und wohlfeilere Andenken aus Teplitz mitbringen, als diese Glaswaaren, die daher auch einen guten Absatz finden". Im einzelnen werden 1840 folgende Glasfabrikanten in Teplitz während der Saison genannt:

M. A. Bienert aus Windisch-Kamnitz; Gewölbe am Badeplatz „Zum englischen Gruß", Nr. 119 (noch 1850)

August Geissler aus Meistersdorf; Gewölbe in der Badgasse „Zur goldenen Traube", Nr. 123 (auch 1841—45)

Florian August Gürtler aus Meistersdorf; Gewölbe am Schloßplatz „Zum Fürsten de Ligne", Nr. 136 (bis 1846)

Joseph Hoffmann aus Ulrichstal; Gewölbe am Mühlplatz „im Paradies", Nr. 258 (unregelmäßig, auch 1858)

A. Mai (von 1845 J. Mai, 1858 F. Mai); Glashandlung in der ersten Boutique im Paradies, Nr. 258

Moritz Opitz aus Haida; Glashandlung in der Mühlstraße „Zum Vergißmeinnicht", Nr. 273 (1843 nicht mehr genannt)

Johann Palme aus Scheiba; Glashandlung am Mühlplatz „im grünen Frosch", Nr. 226 (auch 1845—48)

Gebrüder Simm aus Falkenau; Glashandlung in der Mühlstraße „Zum wilden Mann", Nr. 256 und in der Kirchengasse in der fürstlichen Boutique (1845 nicht mehr genannt).

Vorher waren mit Ausnahme eines Prager Händlers Umlauf (1832; Mühlstraße, „Paradies"), der aber nur Hyalithgläser brachte, lediglich (1839) drei dauernd ansässige Glashandlungen erwähnt worden, nämlich die des Steinschneiders und Glasschleifers

---

[1]) Zu unterscheiden vom Petschierstecher Joseph Hölzel in Prag, den der Schematismus für Böhmen z. B. beim Jahre 1842 nennt.

Franz Haueisen[1]) (Badgasse „Zur goldenen Sonne", Nr. 72), die von Glasschleifer Alois Görner in Schönau, („Zum Auge Gottes", Nr. 52) und die von Wenzel Kökerts Witwe (Badgasse „Goldener Anker", Nr. 78). — Im Jahre 1846 tritt noch Josef Vogel hinzu, der 1850 durch Ignaz Vogel (beide aus Meistersdorf) ersetzt wird.[2])

Jedenfalls eine sehr stattliche Reihe von Glashandlungen in einer Stadt, die noch 1853 nur 386 Häuser zählte[3]), aber gerade damals — abgesehen vom Cholerajahr 1832 — nicht nur von Preußen und Sachsen sehr bevorzugt wurde, sondern sich auch einer besonderen Aktualität erfreute; war doch die Schlacht von Kulm am 30. August 1813 in ihrer nächsten Umgebung geschlagen worden — ein Vorwurf, der schon wegen der später hier errichteten Denkmäler von den Glasschneidern immer wieder benutzt wurde (vgl. Abb. 35 und 297). Im Anschluß an die Schlacht war ja bekanntlich das Hauptquartier der drei Monarchen von Österreich, Preußen und Rußland mit den zahllosen staatsmännischen und militärischen Würdenträgern (allein 129 Generale) mit ihrem großen Gefolge auf sechs Wochen nach Teplitz verlegt worden, und die bei dieser Gelegenheit abgeschlossenen Allianz-Traktate machten diese Stadt mit einem Schlage so berühmt, daß sich auch das Kurleben in den folgenden Jahrzehnten in der schönsten Weise entfaltete. So unternehmende Persönlichkeiten, wie M. A. Bienert, der ja gerade in den dreißiger Jahren das vorzügliche francisceische „National-Fabriksproduktenkabinett" der Wiener Technischen Hochschule mit zahlreichen der künstlerisch interessantesten, namentlich geschnittenen Gläser aus seiner engeren Heimat, der Gegend von Steinschönau und Haida, zu versorgen verstanden hatte und auch auf der ersten Wiener Gewerbsproduktenausstellung von 1835 gut vertreten war[4]), werden auch die verwöhntesten Ansprüche vornehmer Kurgäste, wie der preußischen Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. (vgl. Abb. 36), zu befriedigen gewußt haben, wofür einige der prächtigsten Arbeiten im Berliner Hohenzollernmuseum[5]), wie in den Schlössern der Hohenzollern als Beispiele herangezogen werden können. — Mehrere der erwähnten Glashändler sind zugleich auch selbst Glasschneider, was von M. A. Bienert nicht bekannt ist[6]); dies gilt namentlich von August Geissler, nach dessen Tode auch sein Sohn Joseph alljährlich im Sommer nach Teplitz kam, dann von Florian Gürtler (geb. 1793), der bis 1846 im Sommer regelmäßig nach

[1]) Einen Haueisen finden wir in Teplitz — nach der Feststellung von Albert Dasch — als Glashändler und Schleifer bereits 1798 ansässig; seine Nachkommen lassen sich noch bis nach 1870 verfolgen.

[2]) Freundliche Mitteilungen von Albert Dasch in Teplitz, der auch auf einen, aus Bilin stammenden Glasermeister Jos. Joh. Güttler († in Teplitz 1871) aufmerksam macht.

[3]) J. G. Sommer: Das Königreich Böhmen I, Leitmeritzer Kreis, S. 163.

[4]) Unter den geschnittenen Arbeiten — heute meist im Technischen Museum von Wien — die von M. A. Bienert erworben wurden, seien genannt: Ein Pokal mit dem Bildnis des Kaisers Franz (1834), einer mit der Madonna della sedia, zwei Blumenvasen mit „eingeschnittenen Abbildungen jener Blumen, welche die Namen der durchlauchtigsten kaiserlichen Familie führen" (Akrosticha), ein Pokal mit Lionardos Abendmahl, ein großer Überfangglaspokal mit der Erbhuldigung für Kaiser Ferdinand in Prag (1836), einer mit drei Prager Ansichten (1837) und andere mit Jagdszenen (1837 und 1838).

[5]) Eines dieser Gläser, ein sauber geschliffenes und geschnittenes großes Walzenglas zeigt oben geradezu eine Reihe von Kugelungen mit Teplitzer Ansichten nebst Frakturunterschriften und darunter — zum Unterschied von den sonst üblichen Erzeugnissen — die vier Jahreszeiten als weibliche Einzelfiguren.

[6]) Ob M. A. Bienert mit jenem A. Bienert identisch ist, der in Gemeinschaft mit dem Glasschneider H. Kittel aus Ulrichstal für das National-Fabriksprodukten-Cabinett jenes Parzen-Zylinderglas von 1819 lieferte, das sich heute im Österreichischen Museum in Wien befindet, läßt sich nicht entscheiden. Auch in Prag kommt damals der Name wiederholt vor, auch ein Anton Bienert, der am 13. August 1799 das Prager Bürgerrecht bekommt. Ein Familienmitglied, nämlich Ludwig Bienert (geb. 28. Juli 1810 in Ulrichstal, † 2. Februar 1896), der Sohn des Glashändlers Florian Bienert, später in Windisch-Kamnitz, war — nach der freundlichen Mitteilung von F. F. Palme in Steinschönau — Zeichner und Glasgraveur.

Teplitz kommt, während seine Meistersdorfer Firma später (1855) 120 Arbeiter zählte; das Teplitzer Geschäft geht auf Johann Joseph Gürtler über, der sich 1847 dauernd, d. h. für das ganze Jahr in Teplitz niederläßt und hier noch in den sechziger Jahren nachweisbar ist. Ein weiterer Glasschneider ist auch Franz Simm aus Falkenau (geb. daselbst am 25. Dezember 1810), der in Gemeinschaft mit dem Maler Josef Kittel die erste „Butike" in Teplitz begründet haben soll. Walcher von Molthein, der dies zuerst mitteilt [1]), nennt als Glasschneider von Teplitzer Ansichten auch einen Johann Preißler in Blottendorf, der wohl mit dem Blottendorfer Johann Christoph Preißler (geb. 7. Januar 1793, † 3. Oktober 1842) identisch sein dürfte. Auch ein Glasgraveur Vincenz Schindler (1827—1900), der sonst für die Familie Hoffmann arbeitete, war zwischen Prag und Karlsbad wenigstens vorübergehend auch in Teplitz tätig. Bestimmte Arbeiten dem oder jenem zuschreiben zu wollen, wäre in Ermangelung von Signaturen müßig. Nur ein einziger, übrigens gar nicht geschnittener, sondern nur facettiert geschliffener und mit Goldarabesken bemalter Fußbecher aus Kupferrubinglas — in der Sammlung Albert Dasch in Teplitz — trägt auf dem Boden eine fünfzeilige eingeschnittene Herkunftsbezeichnung in Frakturbuchstaben, nämlich: „Glasgraveur | J. F. Hoffmann | Teplitz Mühlplatz | im Paradies | 258". An den jüngeren Johann F. Hoffmann von Karlsbad kann dabei aber nicht gedacht werden, da das Teplitzer Adressenverzeichnis diesen Hoffmann „Joseph" und „aus Ullrichsthal" nennt. — Die meisten geschnittenen Gläser aus Teplitz, die namentlich in den Museen Böhmens [2]) und in kleineren Privatsammlungen wie auch noch in Privatbesitz sehr häufig sind, erheben sich nicht über den üblichen Durchschnitt der Badegläser, ob sie nur ein einziges Panorama wie z. B. den Schloßplatz [3]) zeigen oder noch häufiger gar eine ganze Reihe von Detailansichten einzelner Badehäuser [4]) oder Punkte der Umgebung bis Mariaschein. Für bessere Stücke werden jedenfalls die Stammhäuser der Geschäfte in der Gegend von Haida-Steinschönau gesorgt haben. —

Die größere Entfernung von der eigentlichen Glasgegend, wie auch der ungemeine Aufschwung, den der größte Weltkurort Karlsbad genommen hat, bringt es mit sich, daß sich hier auch der Glasschnitt selbständiger entwickelt hat, sogar mit einer eigenen handwerklichen Tradition, die — obwohl durchaus im Bannkreis der sonstigen zeitgenössischen Geschmacks- und Modeanschauungen — dennoch eine gewisse unabhängige Stellung beanspruchen darf. Wir können an Stelle der bisherigen, mehr als lückenhaften Darstellungen [5]) einen neuen Überblick bringen [6]).

---

[1]) In der Wiener Museumszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIV, 1911, S. 30 u. 21.

[2]) Das Stadtmuseum von Teplitz-Schönau besitzt allein über 300 Badegläser, wie Pfarrer K. Karafiat, der sich sonst über den Teplitzer Glasschnitt leider ausschweigt, im Tätigkeitsbericht der Museumsgesellschaft in Teplitz-Schönau für 1915—16, S. 58, feststellt. — Ein gutes datiertes Walzenglas mit fünf Teplitzer Ansichten von 1822 steht in der Sammlung E. Merzinger in Dresden.

[3]) „Kunst und Kunsthandwerk" XIV, 1911, S. 24.

[4]) Durch solche Einzelansichten von Gebäuden, die damals vielfach erst neu entstanden waren, gewinnen wir auch Anhaltspunkte für die meist fehlende Datierung der Badegläser.

[5]) Z. B. in verschiedenen Almanachen und Adreßbüchern von Karlsbad, am ausführlichsten in der Festschrift zur 79. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte, Karlsbad, 1902, S. 699. Auch der Karlsbader Arzt Dr. Rudolf Mannl behandelt die Glaswaren in seinem Aufsatze „Über Karlsbader Industrie im ‚Unterhaltnngs-, Auskunfts- und Anzeigeblatt von Karlsbad . . .' 1840 Nr. 33 und erklärt zum Schluß: Karlsbad wetteifert mit seinen Glashandlungen auch mit jeder Hauptstadt Europas." — Den ersten Versuch einer Abhandlung über den Glasschnitt von Karlsbad unternahm der frühere Leiter der gewerblichen Fortbildungschule, Bürgersschuldirektor i. R. Josef Hofmann gelegentlich der Kunstausstellung „Eisernes Kreuz" im Karlsbader Badeblatt, Juni 1919.

[6]) Es ist das große Verdienst des in Karlsbad im Ruhestande lebenden Finanzrates Ferdinand Nemetschke, meine Bitte erfüllt und durch unermüdliche Lokalforschung in den Pfarrbüchern, wie bei alten Glasschneidern und im städtischen und auch im Schützen-Museum, namentlich auch durch Ausfragung aller in Betracht kommenden Persönlichkeiten, den Sinn für diese Frage in seiner Stadt ge-

Der Ursprung der Karlsbader Glasschneider-Genealogie, deren Erbschaft sich von Werkstatt zu Werkstatt verfolgen läßt, bildet die alte Glaserfamilie Teller, die bis auf den „civis et vitrarius" Bartholomäus Teller, dessen Sohn Kilian Anton, ein „perhonestus juvenis", 1730 heiratet, zurückgeht. Zu gleicher Zeit tritt ein anderes Mitglied dieser Familie auf, das bereits als Glasschneider bezeichnet wird, nämlich Johann Mathes Teller[1]), der 1732 und 1735 als Gewinner von Schützenpreisen erwähnt wird und sein Haus „Zum Walfisch" am 29. Oktober 1746 verkauft. Im Jahre 1761 ist er bereits tot, da sich in diesem Jahre seine Witwe mit einem Tischler wieder verehelicht. Im gleichen Jahre aber begegnen wir auch seinem Sohne Johann Andreas Teller, geboren am 6. Mai 1734, der am 3. November 1761 die Tochter des Gemeindeältesten Petter heiratet, wobei auch ein Glaser Anton Teller anwesend ist. Andreas Teller jedoch wird nicht nur „Glaser" oder „vitrarius", sondern auch geradezu „Glasschneider-Meister" genannt; wir finden ihn noch zweimal, nämlich 1779 als Taufpate seines späteren Schülers Mattoni und 1788 mit seiner Wohnungsadresse: Jakobsberg Nr. 204[2]); am 26. Oktober 1809 ist er gestorben. Arbeiten von Andreas Teller sind mit Sicherheit nicht nachweisbar; man wird aber kaum irregehen, wenn man ihm einige schlichte Panoramengläser von der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, wie den Walzenbecher mit dem (zu Ehren der schönen Herzogin Dorothea von Curland vom Grafen Chr. Clam-Gellas 1791 errichteten) Tempel auf der Dorotheenau (im Besitz von Finanzrat Nemetschke (Abb. 101) zuschreibt; auch einige volkstümlich primitive figurale Schnitte, weibliche Allegorien zwischen Altären, Säulen und Urnen, von denen sich alte Abklatsche[3]) erhalten haben, könnten auf ihn zurückgehen.

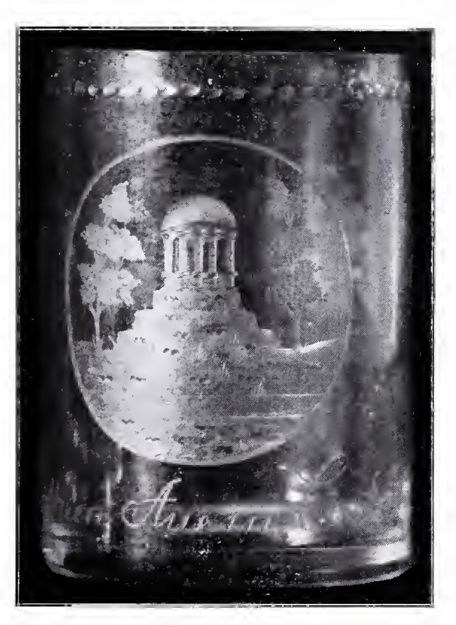


Abb. 101. Becher mit der Dorotheen-Aue in Karlsbad, wohl von A. Teller, 18. Jahrh. Ende.
(Karlsbad, bei Familie Nemetschke.)

weckt und ein sehr umfangreiches Material nebst Photographien, Abklatschen und Gipsabgüssen zusammengetragen zu haben, für das ich ihm herzlich danke, da es eine ganz neue Darstellung ermöglicht und das bisher vernachlässigte Karlsbad in die allgemeine Geschichte der Glasveredlung einzuführen gestattet. — Auch der Karlsbader Stadtgemeinde, wie den Herren H. Holzner und Leo Moser bin ich für verschiedene Photographien, die meine Studien wesentlich unterstützten und hier wenigstens zum Teil wiedergegeben sind, wärmstens dankbar.

[1]) Eine Tradition will diesen Teller in Zusammenhang mit den böhmischen Doppelgläsern bringen, wofür jedoch jeder Anhaltspunkt fehlt. Nicht ein einziges der mir bekannten zahllosen Zwischengoldgläser läßt sich vorläufig mit Karlsbad in Beziehung bringen. — Die Schreibweise „Teller" alterniert mit der älteren „Deller".

[2]) „Karlsbad. Beschrieben zur Bequemlichkeit der hohen Gäste". — Die Sterbenachricht bezeichnet Nr. 234 als sein Wohnhaus 1809 (inzwischen neue Hausnummerierung).

[3]) Beim Glasschneider Julius Urban in Karlsbad, dem ich für seine Einsendung bestens danke. Wenn auch zweifellos viele von den Blättchen auf Karlsbader Arbeiten zurückgehen, da sich die Meister vor dem Verkauf des Glases so wenigstens eine Erinnerung zu sichern pflegten, so steht es doch andererseits fest, daß sich die Glasschneider stets von beliebigen anderen Gläsern, die ihnen gefielen, Abklatsche, später Bleistiftabreibungen zur Anregung, mitunter auch zur Wiederholung selbst anfertigten. Eine nachträgliche Aufteilung auf nur Karlsbader Meister könnte also ebensowenig verantwortet werden wie eine Zuschreibung aller Nachlaß-Abklatsche des Gablonzers A. Simm an diesen Meister. — In der genannten



Abb. 102. Cäcilienpokal, von A. H. Mattoni, Karlsbad, 1824. (Karlsbad, Privatbesitz.)

Ein Zeitgenosse A. Tellers ist der aus Libenau stammende Edelstein-Wappenschneider Joseph Müller, der sich wegen des Karlsbader Stadtbrandes von 1759 zunächst in Schlackenwert, aber schon 1760 in Karlsbad niedergelassen hatte und daselbst 1817 im 84. Lebensjahre starb. Seinen Ruf verdankt er aber weniger seiner kunstgewerblichen Tätigkeit[1]), als seiner diese allmählich überwuchernden Passion für die Mineralogie und seinen geognostischen Studien, die ihm schon 1802 den täglichen Besuch des größten Karlsbader Kurgastes Goethe eintrugen, der den „wackeren Müller" auch 1811, und 1820 wenigstens seine hinterlassene geologische Sammlung aufzusuchen nicht unterließ und seiner in seinen Schriften häufig Erwähnung tut[2]), jedoch von seinen geschnittenen Steinen nichts berichtet; daß Müller auch Gläser geschnitten hätte, erscheint wenig wahrscheinlich.

Dagegen hat ein anderer als „Glasarbeiter" in Karlsbad Goethes Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, nämlich Andreas Vincenz Peter Mattoni, Schüler und Patenkind des bereits erwähnten Andreas Teller. Wenn sich Goethes Empfehlung auch lediglich auf den Glasmaler von der Art eines Mohn oder Kothgasser bezieht, so sollte doch wohl durch die Bezeichnung „Glasarbeiter", worunter sonst zunächst Glashüttenarbeiter verstanden werden, angedeutet sein, daß die Transparentmalerei auf Glas nicht seine einzige Betätigung in der Hohlglasveredlung ausmacht. Und tatsächlich war denn auch A. H. Mattoni — wie er sich in der Regel, vielleicht unter Benutzung eines Firmnamens, auch selbst schreibt — auch, u. z. gewiß nicht nur nebenbei, Glasschneider. Als Sohn eines Zinngießers Octavian „Madon", dessen Frau eine geborene Teller war, am 13. Dezember 1779 geboren,



Abb. 103. Amorbecher, wohl von A. H. Mattoni, um 1820. (Karlsbad, bei Leo Moser.)

---

Sammlung von J. Urban findet sich nur eine einzige Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert: Ein Jäger, der hinter einem Baume auf einen springenden Hirsch schießt. Wenn dieses etwa 1770 anzusetzende Rokokoblättchen (das auf keinen Fall von Mattoni herrühren kann) auf Andreas Teller — was der Zeit nach möglich wäre — bezogen wird, dann könnte der Rückschritt zum Glas mit der „Dorotheenaue" nur durch sein hohes Alter erklärt werden.

[1]) Hierin wird er wohl an dem gleichzeitigen Karlsbader Steinschneider Hofmann, der neben Versteinerungen auch Krystalle und Topase bearbeitete (Traugott von Gersdorffs Reise durch das Erzgebirge 1765. Vgl. Rob. Witschel in „Unsere Heimat", Joachimstal, vom 22. Juli 1922, Nr. 29) einen nicht unwesentlichen Konkurrenten gehabt haben.

[2]) Goethe, Ausgabe letzter Hand XXXII, S. 12, 13 und 69, LI, S. 6 und 34 ff.

unternimmt er nach vollendeter Lehrzeit mehrere Reisen teils nach Wien, teils zu den Messen nach Leipzig und Frankfurt; 1799 übernimmt er von seinem Paten und Lehrer das Haus „Stadt Würzburg"; später kauft er das Haus zur „Kaiserin von Österreich" in der Helenenstraße, wo sich seine Werkstatt (nebst dem für die Transparentmalereien unentbehrlichen Muffelofen) von etwa 1825 an befindet, während die „Butike" für den Glashandel auf der Alten Wiese, gegenüber dem Hause zum „Strauß" war; wohl noch mehr als Gastgeber[1]) wie als Glasraffineur und Glashändler vom Glück begünstigt, gelangte er zu Wohlstand, der jedoch unter seiner Nachkommenschaft wieder zerrinnt, und stirbt hochbetagt am 9. November 1864. Seine gewiß sehr zahlreichen Arbeiten verteilen sich über viele Jahrzehnte, werden somit recht verschiedenen Charakter tragen. Als Ausgangspunkt zu Mattonis Beurteilung als Glasschneider muß der in Karlsbader Privatbesitz befindliche Schliffpokal mit der an der Orgel sitzenden Hl. Cäcilia (Abb. 102) angesehen werden, der auf der Rückseite die Frakturwidmung trägt: „Zum Andenken von A. H. Mattoni, den 30. Nov. 1824", somit sicherlich als eigenhändige Arbeit angesprochen werden kann. Auch der Empirebecher mit dem Amor auf dem Delphin (Abb. 103) und der nicht viel spätere eingezogene Schliffbecher mit dem Goethebrustbild-Medaillon — beide bei Leo Moser in Karlsbad — werden seinen älteren Arbeiten zuzufügen sein, an die wohl auch ein Glas mit dem Rostocker Blücherstandbild — auch Blücher zählte ja zu den gefeierten Karlsbader Kurgästen —, von dem sich ein Abklatsch bei Julius Urban in Karlsbad erhalten hat, anzuschließen wäre. Sonst wird man ihm auch verschiedene Karlsbader Panoramenschnitte[2]), wie etwa die brillantierte, gelbgeätzte Flasche mit der Gesamtansicht und der Frakturwidmung an den Bürgermeister vom 14. Juli 1823 im Stadtmuseum von Karlsbad, zuzuteilen haben, zumal er sich nachweislich auch mit Landschaftsdarstellungen befaßte[3]). Die ihm sonst mit einer gewissen Berechtigung zugesprochenen Gläser, nämlich der bauchige Becher mit dem stehenden polnischen Offizier (Besitzer Finanzrat Nemetschke in Karlsbad), sowie der bauchige gehenkelte Brunnenbecher mit dem stehenden Äsculap im Knopfmedaillon (Stadtmuseum von Karlsbad) gehören bereits einer späteren Periode an, als Mattoni die führende Rolle in Karlsbad schon an andere abzugeben gezwungen war, zu denen vornehmlich einer seiner zahlreichen eigenen Schüler gehörte.



Abb. 104. Bärenjagdglas, von A. R. Dewitte, um 1860. (Karlsbad, Privatbesitz)

Mattonis meiste Schüler setzen allerdings die Tätigkeit ihres Lehrers innerhalb seiner späteren Hauptgrenzen zwischen Panorama und Jagdstück so fort, daß eine wahrnehmbare Trennungslinie zwischen den zahllosen Karlsbader Arbeiten dieser Art kaum versucht werden kann. Heinrich Poltz (geb. 18. August 1820, † an seinem

[1]) Anzeige zur Eröffnung des Gasthauses zur „Kaiserin von Österreich" im „Allgemeinen Auskunfts- und Anzeigeblatt", Beilage zum Karlsbader Unterhaltungsblatt Nr. 21 vom 11. Juli 1841.

[2]) Ein Karlsbader Panoramenbecher mit der Sprudelkolonnade ist in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIV (1911) S. 24 abgebildet. Bei den meist schablonenmäßigen Arbeiten, die von allen Glasschneidern über denselben Leisten gemacht wurden, lassen sich bestimmte Individualitäten fast nie erkennen.

[3]) Ein Kupferstich (bei Dr. Becher in Karlsbad) mit dem Karlsbader Panorama, vom Hirschensprung aufgenommen, aus dem Verlag von J. B. Tessaro in Prag, trägt die Bezeichnung: Gez. v. A. H. Mattoni; gest. v. G. Döbler (Größe ohne Plattenrand 62×40 cm).

Geburtstage 1865) wurde 1837 von seinem Meister freigesprochen und ließ sich nach einigen in Österreich, Ungarn und Deutschland verbrachten Wanderjahren zu Anfang der fünfziger Jahre in seiner Vaterstadt nieder, wo er bis zu seinem Tode in einer Butike auf der Alten Wiese tätig war[1]). — Im Jahre 1838 wird als Mattonis Lehrjunge Eduard Löw (gelegentlich der Sonntags-Wiederholungsstunden) genannt, der später als Glashändler, auch in einer Butike auf der Alten Wiese nicht nur Ansichten, sondern auch Wappen schnitt, für deren jedes er 5 fl. bekommen haben soll; er stirbt 1889 im Alter von 69 Jahren. — Nicht als Schüler — denn er hatte bei C. Norbert Riedl in Eger 1845 ausgelernt —, sondern zwei Jahre als Geselle bei Mattoni arbeitet Rudolf Hiller senior (geboren 1827, gestorben in Dresden, 88 Jahre alt, 1915); er zieht dann mit dessen Empfehlungszeugnis vom 30. Oktober 1849 weiter zum Glaser P. Czermak nach Prag (bis Anfang 1851), zum Glas- und Steinschneider E. Schmitzberger nach München (bis März 1852), schließlich auch nach Frankreich; in seine Heimat zurückgekehrt, begründet er am 13. Juni 1853 zunächst im „Böhmischen Saal", dann im „Kaiser von Österreich", zuletzt auf der Posthofpromenade sein eigenes Geschäft, das sein heute noch lebender Sohn und Schüler Rudolf Hiller junior (geb. 1855) fortsetzt, und zwar im Hause „Traunstein" auf dem Laurenziberg; dieser, ein in seiner Jugend in der Levante vielgereister Glasschneider, ist nebenbei auch Schriftsteller (unter dem Pseudonym „Rudolf von Lanz"; daher die Signatur „R. v. L." auf seinen Arbeiten); auch er hält an den Überlieferungen der Mattonischule fest und schneidet neben Ansichten vorwiegend Jagdtiere (neuestens meist auf gefälligen Aschenschalen). — Auch Anton Rudolf Dewitte (geb. 9. April 1824, gest. 7. Januar 1900 im Hause Nr. 784; sein Vater war belgischer Herkunft) kommt als Geselle zu Mattoni, wo er von 1840 bis zum 18. Juli 1848 „treu und fleißig gearbeitet . . . und besondere Geschicklichkeit . . . an den Tag gelegt . . ., zur selbsständigen Ausübung der Glaßerei, vorzüglich der Glaßschneiderei für vollkommen geeignet" erklärt wird und sofort darauf mit Magistratsgenehmigung seinen selbständigen Betrieb in Karlsbad eröffnet und zunächst im „Reichsadler", zuletzt im Haus „Miramar" in der Schulgasse betreibt. Da sich in Ermangelung von Signaturen gerade aus der Frühzeit kein einziges Glas mit Sicherheit auf Dewitte taufen läßt, sind wir nur auf mündliche Überlieferungen angewiesen, die ihm nicht nur Madonnen- oder Äsculap-Darstellungen, sondern vor allem Jagdstücke wie Hirsche, Füchse, Bärenjagden (Abb. 104), Fasanen von meist lebhafter Bewegung und guter Modellierung in immer tiefer werdendem Schnitt zuteilen, also durchweg Mattoni-Motive; er soll auch kleine humoristische Varianten, wie den Fuchs als Jäger — eine in der Glasdekoration bereits Jahrhunderte früher verbreitete Darstellung — geschnitten haben oder den Teufel mit dem Amor in der Rückenbutte[2]), Gambrinusbilder u. dgl. Für die Jagdstücke soll er sich u. a. auch Vorlagen von Gauermann ausgeliehen haben. Wie lebhaft die Nachfrage nach guten Jagdvorbildern unter den Glasschneidern der späteren Biedermeierzeit überhaupt und ganz besonders in Karlsbad gewesen ist, beweist am besten die Tatsache, daß sich der Verlag der

[1]) Im Besitze seines Sohnes, des Badeinspektors Eduard Poltz, befinden sich noch einige Gläser, die auf ihn zurückgeführt werden; bei dem Überfang-Ranftbecher mit dem Emblemmedaillon von Glaube, Liebe und Hoffnung dürfte das berechtigt sein; das ältere Walzenglas mit den drei Parzen in der stereotypen Darstellung wäre aber wegen der Verwandtschaft mit dem offenbar gleichzeitigen Cäcilienpokal viel richtiger den Arbeiten seines Lehrers Mattoni anzugliedern.

[2]) Nach einer ungarischen Lithographie mit der (abgeänderten) Unterschrift: „Ördög vigye a szerelmet — czak bor leggyen!" — Einige Gläser von Dewitte, die im Glaspalast von H. Holzner in Karlsbad noch vor einigen Jahren vorhanden waren, sind bis auf einige Jagdgläser während des Krieges verkauft worden.

Gebrüder Franieck in Karlsbad und Elbogen veranlaßt fand, „Thier-Zeichnungen nach J. E. Riedinger, V. Adam und anderen berühmten Meistern“ in Lieferungen zu vier Bogen à 10 kr. C. M. herauszugeben[1]). — Auch der Sohn Dewittes, namens Heinrich, war eine Zeit lang Glasgraveur in Karlsbad; er war bei seinem Vater 1866 als Lehrling eingetreten und wurde von diesem als in der Glasgraveurkunst „vollkommen ausgebildet“ am 15. Mai 1869 entlassen; später gab aber Heinrich Dewitte diesen Beruf auf und wurde Papierhändler.

Gegenüber allen anderen, bereits genannten Mattonischülern nimmt Anton Heinrich Pfeiffer, obwohl auch von ihm viele gute Jagdstücke existieren, eine Ausnahmestellung ein, indem er sich am meisten über die Tradition seines Lehrmeisters erhebt und ihn wie alle anderen Karlsbader Berufsgenossen schon sehr bald an technischem Geschick und künstlerischer Kraft weit überflügelt. Eigentlich heißt Pfeiffer mit seinen beiden Vornamen Joseph Anton, wie dies gelegentlich seiner Geburt im benachbarten Altrohlau zum 16. September 1801 verzeichnet wurde, aber aus uns unbekanntenGründen nahm er ebenso wie sein Lehrer Mattoni die Initialen "A. H.“ an, und als „Anton Heinrich Pfeiffer, Bürgerlicher Hausbesitzer und Glashändler in Karlsbad Nr. 140“ wird er auch bei seinem Tode am 5. Dezember 1866 in das Kirchenbuch eingetragen, blieb also fast sein ganzes Leben in demselben Hause, in dem er bereits anläßlich der Taufe seines Sohnes Wilhelm Anton am 15. Jan. 1838 als „Glasermeister“ gewohnt hatte[2]), nämlich in dem Hause „Zum Tiger“ in der Sprudelgasse (heute steht an dieser Stelle das Haus „Faust“); daneben hatte er, wie die übrigen Glashändler und Glasschneider, auch seinen Verkaufsstand, die „Butike“, und zwar auf der Alten Wiese Nr. 42. Als er durch Tüchtigkeit und großen Fleiß — sein Arbeitstag soll bis 14 Stunden gedauert haben — zu ansehnlichem Wohlstand gekommen war, kaufte er noch die beiden kleinen Häuser „Helvetia“ und „Loreley“, an deren Stelle später unter seinem Sohne eine neue, größere „Helvetia“ an der Stefanspromenade[3]) entstand. Uns



Abb. 105. Madonnenbecher, bez. von A. H. Pfeiffer, Karlsbad, um 1830. (Schloß Frauenau, bei Reichsrat Freiherrn von Poschinger.)

[1]) Ankündigung im „Carlsbader Unterhaltungsblatt“ 1841, S. 210.

[2]) Auch in „Gebrüder Franieck: Auskünfte über Carlsbad“ wird Pfeiffer bereits im Hause „Zum Tiger“ aufgeführt, wobei neben Krystallglaswaren schon ausdrücklich Gläser in allen Farben „nach neuester Façon“ genannt werden. — Vorher, nämlich gelegentlich seiner Hochzeit am 24. April 1827, wird Nr. 268 als sein Wohnhaus angegeben, während sein Vater, der Gastwirt Florian, der aus Altrohlau nach Karlsbad gezogen war, daselbst in Nr. 247 am 21. Januar 1836 stirbt. — A. H. Pfeiffers Frau stammt aus der Familie Pleier in Eger.

[3]) Ankündigung der Firma A. H. Pfeiffer, Krystall-Glashandlung und Kunstschleiferei in

interessiert hier weniger der erfolgreiche Unternehmer, für den in seiner besten Zeit 15 Glasgraveure, 5 Kugler und 5 Maler tätig gewesen sein sollen, darunter von Fall zu Fall auch sein jüngerer Mitschüler A. Dewitte, ebenfalls nicht die Frage, inwieweit er seinem Lehrer Mattoni die durch diesen in Karlsbad eingeführte Kupferrubinätze abgelauscht und selbst weiterbenutzt hat, sondern lediglich der durch ihn, nachdem er sich 1824 selbständig in Karlsbad niedergelassen hatte, daselbst zur höchsten Blüte emporgeführte Glasschnitt. Den Ausgangspunkt bildet ein um 1830 anzusetzender, farbloser Schliffbecher — bei Reichsrat Baron Poschinger auf Schloß Frauenau (Abb. 105) — der die Madonna mit dem Jesuskinde, einen geschickten Ausschnitt aus dem bekannten Gemälde Raffaels „Madonna dei divino amore" im Nationalmuseum von Neapel darstellt und unten mit A. H. P. signiert ist, was nur auf A. H. Pfeiffer bezogen werden kann. Die sorgfältige Modellierung, die treffliche Behandlung der Hände wie die ganze Auffassung und Ausführung lassen den Wetteifer mit dem besten gleichzeitigen Glasschneider Böhmens, D. Bimann, erkennen, hinter dem er wenigstens in dieser Arbeit keineswegs zurückzustehen braucht. Und zweifellos von derselben Hand ist der fast ein Gegenstück dazu bildende, ebenfalls farblose (unbezeichnete) Becher in der Sammlung Pazaurek; die Halbfigur des kreuztragenden Christus zeigt genau die gleiche Behandlung der Hände und Haare und dieselben gedrehten, etwas übertriebenen, niemals scharfen Gewandfalten[1]); auf der Rückseite steht um die übliche Verkleinerungslinse „Von deinem Theodor — am 13. November 1831", was auch für die Datierung des vorangegangenen Madonnenglases richtunggebend ist.



Abb. 106. Gipsabguß nach dem A. H. Pfeiffer-Kelch mit Christi Prophezeiung, Karlsbad, um 1845. (Karlsbad, Privatbesitz.)

Ein weiteres, wohl anderthalb Jahrzehnte jüngeres Glas, ebenfalls mit religiösem Vorwurf, ist der Kelch im Besitze der Bürgermeisterfamilie H. Jakob, ein alter Schützenpreis, dessen Medaillon wir nach einem Gipsabguß (Abb. 106) abbilden; er zeigt die Darstellung: „Christus prophezeit den Untergang Jerusalems," nach dem Gemälde von Karl Begas von 1840, wahrscheinlich durch Vermittlung des verbreiteten — als Prager Neujahrs-Entschuldigungskarte für 1845 gerade in Böhmen volkstümlich gewordenen — Stahlstiches von G. Döbler. — Das gleiche Thema kehrt nicht nur in weniger sorgfältiger Wiederholung (wahrscheinlich von der Hand Emanuel Hoffmanns) auf einem Karlsbader Papierabklatsch (bei Julius Urban) wieder; A. H. Pfeiffer hat es selbst noch einmal — nicht gerade besser — wiederholt, und zwar auf einem der

der „Rundschau auf Carlsbad", 2. Aufl., 1873, durch den Sohn, der nicht nur „alle Sorten Krystall- und Glaswaren, Ampeln und Kronleuchtern in allen Größen für und ohne Gas usw.", sondern auch eben das neue Wohnhaus „Helvetia" mit Garten anbietet.

[1]) Ein auch in der Ausführung mit diesem Glase sehr weit übereinstimmender Papierabklatsch in der Karlsbader Sammlung von Julius Urban zeigt dasselbe Vorbild, aber von der Hand eines Schülers. Die „Duplizität der Fälle" artet aber bekanntlich gerade beim Glasschnitt nur zu gerne in eine Massenwiederholung gangbarer „Muster" aus. — Eine weitere, aber figurenreiche Kreuztragung, wohl auch von Pfeiffer, ist wenigstens in einem Papierabklatsch, auch bei Julius Urban, vorhanden.

vier schlanken farblosen Facettenbecher, die sich in der Familie seines Enkels noch erhalten haben und nach der Gläserform nicht vor der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein können. Auch die drei anderen Stücke dieser zusammengehörigen Serie zeigen verbreitete religiöse Motive, wie die Sixtinische Madonna, die Auferstehung Christi und Christi Verklärung, die obere Hälfte des bekannten Raffaelbildes im Vatikan (Abb. 107), die gerade für die Umbildung des Faltenwurfs besonders charakteristisch ist. Man kann nicht behaupten, daß diese späten Arbeiten Pfeiffers einen Fortschritt gegenüber den früheren bedeuten würden; die Industrialisierung seines Betriebes hat ihn offenbar veranlaßt, allmählich rascher und flüchtiger zu arbeiten, zumal er ja gerade an Bimann im nahen Franzensbad sehen mußte, daß die rein künstlerischen Grundsätze leider auf keinen grünen Zweig führen. — So hat denn Pfeiffer neben seinen religiösen Stoffen auch alles andere gearbeitet oder von den bei ihm beschäftigten Kräften arbeiten lassen, was gerade „ging", sowohl auf Krystallglas wie auch auf Überfang und Farbenätze. Jedenfalls geht auch ein großer Teil der Jagdgläser auf ihn zurück, namentlich solche mit mehreren Hirschen, Rehen u. dgl.; dergleichen soll er mit überraschender Gewandtheit und Schnelligkeit erledigt haben. Daß gerade diese Spezialität in Karlsbad so verbreitet war und bis auf den heutigen Tag dort besonders gepflegt wird, dürfte hauptsächlich ihm und seiner Werkstatt zuzuschreiben sein. Auch die Schützenpreis-Pokale, wie sie in der Biedermeierzeit an der Tagesordnung waren, sind zum Teil seine Arbeiten[1]); sie dürften meist auch der Gruppe der Jägergläser beizuzählen sein. Zu den Jagdgläsern ist schließlich auch der farblose große Becher mit der Entdeckung des Sprudels in Karlsbad zu zählen, der sich im Technischen Museum von Wien befindet; A. H. Pfeiffer hat (um 1830) darauf zwischen schematischen Laub- und Nadelbäumen die Jägergruppe mit zwei Pferden und mehreren Hunden nur nebenbei dargestellt, wogegen ihm die zwei fliehenden Hirsche — auch in kleinerem Maßstabe — wichtiger erschienen.



Abb. 107. Kelch mit Verklärung Christi, von A. H. Pfeiffer, Karlsbad, um 1860. (Besitzer: Dr. Pfeiffer, Karlsbad.)

Daß ein so tüchtiger und geschäftsgewandter Meister auch zahlreiche Schüler um sich versammelte, ist selbstverständlich. Zunächst sind seine eigenen Familienmitglieder zu nennen, wie sein jüngerer Bruder Josef Franz Pfeiffer[2]) (geboren in Karlsbad 31. Januar 1807, gestorben daselbst um 1870 im ehemaligen Hause zur „Stadt Teplitz"), der zuerst auch bei Mattoni den Glasschnitt lernte, sich aber später vorwiegend dem Schliff, bzw. der Kuglerei widmete und hierin Vorzügliches geleistet haben soll. Auch der zweite, jüngere Bruder Johann Pfeiffer soll hauptsächlich Kugler gewesen sein. Wichtiger erscheint der Sohn des A. H. Pfeiffer,

[1]) Zum Jahre 1835 wird im Almanach des k. k. privileg. Schützenkorps in Karlsbad (S. 161) ein schön geschliffener Pokal um 12 fl. C. M. von ihm genannt; später ein Rubinglas-Schützenpreis von 1840. — Bei den meisten Preispokalen, z. B. jenem mit der Ansicht der Schießstätte von 1847, wird wohl der Spender und der Gewinner, nicht aber der Glasschneider verzeichnet.

[2]) Wegen seiner kleinen Gestalt hatte er den Beinamen „Pfeiffersockel".

nämlich Wilhelm Pfeiffer (1838—1899), aber weniger als Glasschneider, obwohl auch er namentlich Karlsbader Ansichten geschnitten hat, sondern mehr als Glashändler, da er das väterliche Geschäft weiterleitet und selbst nach dem Verkauf des „Tigers“ daselbst die Werkstatt beibehält; auch er beschäftigte verschiedene Hilfskräfte, von denen auch einige aus dem Riesengebirge gekommen sein sollen. — Auch das letzte Familienmitglied dieser Branche, ein Neffe des eben Genannten, Heinrich Pfeiffer (geboren 17. Dezember 1866), war, bevor er sich als Glaser niederließ, ebenfalls Glasgraveur von Karlsbader Ansichten, aber er hatte schon bei Anton Urban gelernt.

Dieser Anton Urban (geboren 24. Dezember 1845[1]), gestorben 9. April 1909) war aus der Schule A. H. Pfeiffers hervorgegangen, während sein älterer Bruder Josef Urban (gestorben 20. Oktober 1895 im 68. Jahre) 1841—45 den Glasschneider Heinrich Mattoni zum Lehrmeister hatte, dann aber auch als Glasschneider für A. H. Pfeiffer arbeitete. Beide schnitten vornehmlich Jagdgläser und Jagdflaschen mit den üblichen Hirschen, Rehen, Gemsen, Auerhähnen usw., doch übernahmen sie auch jede andere Art von Gravierungen, wie Wappen, Monogramme, Namen und Verzierungen. Auch die Nachkommenschaft beider wurde von ihnen im gleichen Berufe ausgebildet, nämlich die Söhne von Josef Urban: Josef, der zuletzt in städtische Dienste tritt, und Heinrich, der später nach Wien zieht und schließlich Fabriksaufseher wird, und der Sohn von Anton Urban, nämlich Julius Urban (geb. 20. Mai 1883), der die weitaus bedeutendste Kraft der ganzen Familie wird und derzeit der letzte Hauptvertreter figuralen Glasschnitts in Karlsbad ist[2]).

In den Werkstattkreis von A. H. Pfeiffer gehören neben zahlreichen Kuglern, unter denen Andreas Hohl und Franz Schart als die besten und seßhaftesten genannt werden, wenigstens vorübergehend noch einige auswärtige Glasschneider, wie Teschner, der später mit seinen beiden im gleichen Berufe tätigen Söhnen[3]) in Wien Beschäftigung gefunden hat und auch Figurales gemacht haben soll, oder der Nordböhme Franz Hocke als Tier- und Blumengraveur, später auch für andere Firmen tätig; er lebt, zuletzt in städtischen Diensten, noch jetzt als 70jähriger Lampenanzünder in Karlsbad. Zu diesen, den Durchschnitt kaum erreichenden Kräften zählte auch der ebenfalls für die Pfeiffersche Glashandlung beschäftigt gewesene Karlsbader Karl Weishaupt, der neben Blümchen und Schriften auch die stereotypen Ansichten schnitt, aber schließlich ganz in seiner anderen Rolle als Pächter des Cafés Hirschensprung[4]) aufging. —

In den gut bürgerlich soliden Werkstatt-Stammbaum Teller-Mattoni-Pfeiffer nebst seinen Verästelungen und Seitentrieben — fast durchweg gebürtige Karlsbader, die meist in Ehren steinalt werden —, verirrt sich aber auch ein auswärtiges Element, eine echte Bohêmenatur, wie es deren in der eigentlichen nordböhmischen Glasgegend

[1]) Und zwar im Hause „Stadt Teplitz“, das wir bereits als Sterbehaus von J. F. Pfeiffer kennen gelernt haben (jetzt steht an dieser Stelle das Hotel Loib); das Geschäft betrieb Anton Urban — nach der alten Geschäftskarte — im Hause „Stadt Dresden“ in der Geweihdiggasse und (1873, nach einer Annonce) in der „Heimat“ nächst dem „Hopfenstock“.

[2]) Nach tüchtiger Schul- und Zeichenbildung, von seinem Vater technisch gut angeleitet, schneidet Julius Urban — meist nach bekannten Gemälden — ganze Figuren, wie die fünf Sinne nach Makart, und selbst — nach seiner Rückkehr aus dem Weltkrieg, wo ihm in den Karpathen die Füße erfroren — im Haus „Caecilie“ in der Theatergasse (der Laden ist an der Posthofpromenade) große Gemälde, die natürlich entsprechend adaptiert werden müssen, wie die Ankunft Wallensteins in Karlsbad (nach W. Schneider), die Entdeckung des Sprudels durch Karl IV., die „Reiherbeize“ nach Räuber (Signatur: J. Urban fec. 22), Faust-Bilder usw. — Vgl. auch Dir. Jos. Hofmann über die Kunstausstellung im „Eisernen Kreuz“ im Karlsbader Badeblatt, Juni 1919.

[3]) Ein Eduard Teschner stellt als Glasschleifer in Wien VI, Gumpendorferstraße 52, bei der Wiener Weltausstellung 1873 (Gr. IX, Nr. 351) aus.

[4]) Seine Zeitungsannonce in der „Rundschau auf Carlsbad“ 1873.

mehrere gab, und bringt noch einmal „Leben in die Bude“. Es ist dies Emanuel Hoffmann aus Blottendorf (Nr. 10) bei Haida mit seinem gleichgearteten Sohn Johann. Obwohl ihre Haupttätigkeit bereits in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, dürfen sie doch, wenn man ein geschlossenes Bild des Karlsbader Glasschnittes erhalten will, hier schon als Pendants zu Pfeiffer, Dewitte, Urban oder Hiller nicht übergangen werden, zumal ihre Technik den allgemeinen Durchschnitt wesentlich überragt und in geschmacklich günstigeren Jahrzehnten und unter besseren Verhältnissen sicherlich die schönsten Früchte gezeitigt hätte.



Abb. 108. Glasbild mit König Otto von Griechenland, von Emanuel Hoffmann, Karlsbad, 1852, (Besitzer: Familie Nemetschke, Karlsbad)

Emanuel Hoffmann[1]), im Jahre 1819[2]) selbst als unehelicher Sohn einer Kaufmannstochter aus Meistersdorf geboren, beginnt seine Laufbahn in Karlsbad (in Nr. 496) damit, daß er sich mit einer ebenfalls unehelichen Kutscherstochter einläßt, welcher — erst Jahre nachher legitimierten — „Ehe“ am 18. April 1840 ein Sohn entspringt, eben jener Johann, der später in die Fußstapfen seines Vaters tritt. Als Taufpate fungiert hierbei der erst 16jährige damalige Glasschneiderlehrling A. Dewitt, als Zeuge[3]) bei der nachfolgenden Vermählung am 9. Juni 1846 sogar A. H. Pfeiffer, so daß auch für Hoffmann eine Beziehung zur Mattoni-Werkstatt angenommen werden muß. Da aber Hoffmann unstreitig gegenüber Mattoni das stärkere Talent ist, wird man der Überlieferung glauben können, daß er sich diesem gegenüber, während er bei ihm arbeitete, manchen Schabernack erlaubte. Der kleine stämmige Mann gerät aber noch in schwererwiegende Konflikte, so mit einem gräflich Czerninschen Heger

---

[1]) In welchem Zusammenhange Emanuel mit den zahlreichen anderen Namensvettern steht, ist nicht bekannt. In der Landeshauptstadt Prag finden wir zunächst zwischen 1823 und 1845 einen Petschierstecher Johann Hoffmann (im Haus Nr. 3-I, nach dem Schematismus für Böhmen), aber ungefähr gleichzeitig, nämlich seit 1835, auch einen Krystallglashändler Wilhelm Hoffmann (auch „Hofmann“], der vorübergehend zur Saison auch nach Karlsbad kommt und sein Geschäft daselbst „zur weißen Taube“, und nachdem er dieses einem C. F. Hoffmann abgetreten, im „roten Kreuz“, beide auf der Wiese, errichtet (Gebrüder Franieck, Auskünfte über Carlsbad; 1838) und für die Karlsbader Schützen 1841 einen Preispokal liefert; dieser Wilhelm, dessen Hauptgeschäft sich in Prag im „blauen Stern“ (später Graf Harrachsche Niederlage) befindet, wird als Hofglashändler bei der allgemeinen Industrieausstellung in München 1854 (Nr. 4444) mit einer Ehrenmünze ausgezeichnet; auch bei den Weltausstellungen von London 1851 und 1862, Paris 1867 und Wien 1873 wird er prämiiert. Auch sein Bruder Karl Hoffmann (vielleicht dieselbe Person mit dem obengenannten „C. F.“) ist längere Zeit in Karlsbad im Hause zum „Pfau“ als Glasschneider tätig; von diesem stammen zwei gläserne Schützenpreise von 1837. — Einen anderen Namensvetter, nämlich Josef F. Hoffmann aus Ulrichstal (zwischen 1840 bis 1858), haben wir in Teplitz kennen gelernt.

[2]) Nach der liebenswürdigen, mir durch F. F. Palme vermittelten Auskunft des Pfarramtes von Wolfersdorf findet sich in den dortigen Kirchenbüchern wohl ein Emanuel Hoffmann, ebenfalls unehelicher Geburt, aber erst am 8. März 1834; das kann aber unser Glasschneider nicht sein, der schon 1840 Vater wird.

[3]) Der zweite Trauzeuge ist der Schneider M. Mategka, dessen Stiefsohn Rudolf Hiller auch Glasschneider ist und um diese Zeit als Geselle bei Mattoni in Arbeit stand; E. Hoffmann muß also bald unter seinen Berufsgenossen Anschluß gefunden haben.

des benachbarten Gießhübler Reviers, der ihm beim Wildern das Gewehr abgenommen, das sich Hoffmann am nächsten Tage mit Gewalt wieder holt; er wird als „Bummler" charakterisiert, der nur dann teils selbständig (z. B. im Hause „Montblanc"), teils für andere arbeitete, wenn es ihm paßte, und wenn ihm in Karlsbad der Boden zu heiß geworden war, auf ein Paar Jahre nach Eger ging, um da für C. N. Riedl oder für Thomas Wolf zu arbeiten. Trotzdem seine Arbeiten gut bezahlt wurden, stirbt er dann auch in ganz ärmlichen Verhältnissen am 8. Juli 1878 in Karlsbad Nr. 731, d. h. im Krankenhaus, im Alter von 58 Jahren[1]). Das Karlsbader Wochenblatt verzeichnet fünf Tage später nur den Todesfall, ohne ein Wort des Nachrufes. Sein Sohn Johann F. Hoffmann, einer der gewandtesten Glasschneider seiner Zeit, macht von dem Milderungsgrund der erblichen Belastung ausgiebigen Gebrauch; auch er soll seinen reichlichen Arbeitsverdienst im Wirtshaus wieder angebaut haben und in der Jägerei und Fischerei mehr Befriedigung gefunden haben als beim Glasschneidezeug; zur Abwechslung ging er (um 1880) auch auf einige Jahre nach Winterberg im Böhmerwald oder markierte den „Kunstmaler" in Öl[2]), wenn ihm das Gravieren weniger lohnend oder langweilig wurde; mit einer Schauspielerin Thal (Familienname Blober) verheiratet, liebte er ein lustiges Leben und starb ebenfalls mittellos im benachbarten Fischern am 22. August 1900.



Abb. 109. Napoleon-Überfangglas, von E. Hoffmann, um 1840. (Besitzer: Jos. Urban, Karlsbad.)

Wenn die beiden Hoffmann nur Ansichten, Wappen oder Devisen geschnitten oder sich mit Jagddarstellungen begnügt hätten, wäre ihnen das Leben in Karlsbad von der Konkurrenz wohl weniger angenehm gemacht worden; aber sie konnten eines, was den anderen — unseres Wissens — nicht recht gelingen wollte, nämlich den Porträt-Tiefschnitt; wenn sie sich hierin auch mit D. Bimann nicht messen konnten, so sollten doch wenigstens ungefähr dahingehende Wünsche von Kurgästen befriedigt werden können, und mancher exotische Snob, der für die künstlerische Durchdringung der Arbeit wenig empfänglich gewesen wäre, mag es vielmehr nach seinem Geschmack gefunden haben, wenn ihm ein Virtuosenstückchen, z. B. sein Kopf in Linsengröße[3]) angeboten wurde oder aber wenn er — wie dies ebenfalls von Johann Hoffmann erzählt wird — in der Butike auf der Posthofpromenade dem Glas- und Steinschneider vor dem Kaffee eine kurze Sitzung gewährte und auf dem Rückweg

[1]) Die Richtigkeit dieser Eintragung wird angezweifelt. Alte Karlsbader behaupten übereinstimmend, daß Emanuel Hoffmann, der heute dort noch (als „vertrocknetes Mannl") in frischer Erinnerung fortlebt, seinem Aussehen nach rund 70 Jahre gewesen sein muß. Dem widerspricht aber die Altersangabe gelegentlich seiner Hochzeit 1846 (27 Jahre).

[2]) Von seinen Gemälden ist das mit den drei Karlsbader Handwerkern in Nürnberg (im „Königshof") in seiner Vaterstadt besonders populär; als weniger gelungen wird ein großes Ölbild „Von Wölfen verfolgt" aus der letzten Zeit mit der Signatur „J. F. Hoffmann 1897" bezeichnet.

[3]) Festschrift der Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Karlsbad, 1902, S. 699 betont Johann Hoffmanns Fähigkeit „selbst nur linsengroße Porträts getreu und raschest (!) herzustellen."

bereits sein fertiges Porträt mitnehmen konnte. Doch nicht immer handelte es sich nur um ein technisches Zauberkunststückchen. Als König Otto von Griechenland 1852 in Karlsbad zur Kur weilte und daselbst mit besonderer Feierlichkeit und Herzlichkeit umgeben wurde, entstand auch das Rundmedaillon mit seinem Brustbild (im Besitze von Finanzrat Nemetschke; Abb. 108), das ebenso wie das etwa zehn Jahre jüngere Brustbild des Glaswarenhändlers Hermann Holzner[1]) (auf einem Schliffkelch im Besitze seines Sohnes) zu den besten Arbeiten Emanuel Hoffmanns zu zählen ist, denen sich noch — in gewissem Abstand — das blau überfangene schlanke Zylinder-Kurglas mit dem Porträtmedaillon des Kaisers Franz Josef aus den fünfziger Jahren (im Besitz von Rudolf Hiller in Karlsbad) anschließt. Auch ein geschweifter Überfangbecher mit Napoleon I. zu Pferd (im Besitz von Joseph Urban in Karlsbad; Abb. 109) ist eine ganz gefällige Arbeit. Sonst werden dem Emanuel noch verschiedene Madonnen- und Christus-Halbfiguren, die er flüchtiger, daher gewiß auch viel wohlfeiler als A. H. Pfeiffer machte (Abklatsche bei Julius Urban), auf Gläsern wie auf Überfangglas-Nachtlampen[2]) zugeschrieben, vor allem aber zahlreiche Jagdstücke, die er wie auch sein Sohn, die ja beide selbst Jäger waren, besonders lebhaft und bewegt zu gestalten wußten. Wenn sie sich dabei mehr als die anderen von den altbewährten, aber schon zu sehr abgedroschenen Vorlagen entfernen und namentlich Johann F. Hoffmann gern nicht nur Jagdhunde, die meist ganz gut ausfallen, sondern auch schießende Jäger eigener Erfindung hinzufügt, so überschätzen sie hierbei doch mitunter die Grenzen ihres Könnens, obwohl einzelne Hauptstücke von Johann, wie die figurenreiche Rückkehr von der Jagd (nach seinem eigenen Gemälde) oder die noch reichere Parforcejagd auf einem rund 40 cm hohen facettierten Krystall-Deckelpokal mit der vollständigen Signatur „J. F. Hoffmann“[3]) (im Besitze von Hugo Holzner in Karlsbad) als ebenso gelungen zu bezeichnen sind, wie viele kleinere Gläser mit Reitern — ein charakteristischer Kelch z. B. im Stuttgarter



Abb. 110. Reiter-Kelchglas von Joh. Hoffmann, Karlsbad, um 1870. (Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.)

---

[1]) Hermann Holzner, der seit 1854 zunächst einen kleinen Laden im Hause „Edelweiss“, dann eine große Glaswaren- und Spiegelniederlage in der Bahnhofstraße inne hatte, annonziert 1873 (in der „Rundschau auf Carlsbad“) alle Gattungen von Services wie auch Beleuchtungskörper für Kerzen oder Gas und fügt nach der sonstigen Gepflogenheit hinzu, daß er auch Bestellungen auf Wappen und Ornamentik, aber auch auf Figuren übernehme. Und gerade die letzteren dürften zum guten Teil Arbeiten der beiden Hoffmann gewesen sein, zumal sich im Besitze von Hugo Holzner, seinem Sohne, der das väterliche Unternehmen, den „Glaspalast“, in größerem Umfange fortführt, gerade einige der späteren Hauptstücke von Johann F. Hoffmann erhalten haben.

[2]) Eine besonders gute Rubinüberfang-Nachtlampe mit der Madonna della sedia (ohne Jesusknaben) besitzt noch H. Holzner in Karlsbad.

[3]) Auch abgekürzte Signaturen kommen vor, so auf einem rund 30 cm hohen Pokal mit Hirschen (bei Arthur Maier, Karlsbad, Villa „Splendid“), wo beim oberen Rand unter einem Zweige zu lesen ist: „Hfm.“ — Die meisten Arbeiten auch der beiden Hoffmann blieben aber, weil im Auftrage von Glasfabriken oder Glashandlungen, in erster Reihe für Ludwig Moser, ausgeführt, ohne Bezeichnung.

Landesgewerbemuseum (Abb. 110) — und Reiterinnen, auch Jockeis, die diesem Glasschneider besonders gut liegen. Unter diesen Arbeiten sind auch Hoffmanns beste Leistungen zu finden und nicht unter den immer wieder angestaunten mikrotechnischen Spielereien, zu denen auch die beiden (von L. Moser ausgestellten) Pokale für die Wiener Weltausstellung 1873 zählen, auf denen in Kreuzergröße Kaiser Franz Josef bzw. Kaiser Wilhelm I., beide zu Pferde, dargestellt waren, wofür J. F. Hoffmann die Mitarbeitermedaille bekam[1]); unter den geschnittenen Steinen, namentlich Kameen, sollen wenigstens die vier mit den Familienporträts aus dem Besitze von W. Weishaupt nicht unerwähnt bleiben. Arbeiten, wie der hohe Rubinüberfang-Deckelpokal (ebenfalls bei W. Weishaupt auf der Alten Wiese), auf dem Johann Hoffmann nicht nur das Porträt des ehemaligen Besitzers des „Österreichischen Hofes", Gustav Haas, schneiden konnte, sondern auch alle Namen der einzelnen Mitglieder der Tischgesellschaft vom „roten Ochsen" in Medaillons anzubringen hatte, mögen ihm sicherlich etwas eintönig gewesen sein. Dafür entschädigte er sich ab und zu, indem er große Prunkstücke machte, für die er leider große, zeitgenössische, figurenreiche Gemälde bekannter Maler als Vorlage wählte, mögen sich diese — meist schon wegen des Hintergrundes — dafür auch noch so schlecht geeignet haben. Hierher gehört nicht nur der große Pokal mit dem Jagdzug der Diana nach Makart, sondern hauptsächlich der mit Makarts Einzug Karls V. in Antwerpen (Abb. 111), dieser mit der vollen Namenssignatur (beide bei Hermann Holzner in Karlsbad), der sich — natürlich ohne Antwerpen-Hintergrund — auf den Schliffacetten etwas wunderlich ausnimmt, desgleichen die beiden, ebenfalls über 35 cm hohen, oben gezänkelten Trichtertulpenvasen mit Kantenschliff, auf denen die Gemälde von Defregger „Letztes Aufgebot" oder gar der „Tanz auf der Alm" — so gut es die hierfür ungeeignete Technik zuläßt — wiedergegeben sind. Jedenfalls hat Johann F. Hoffmann gerade mit diesen Stücken das erreicht, worauf es ihm vornehmlich angekommen sein wird; er hat nämlich bewiesen, daß er Werke vollbringen kann, die ihm technisch nicht so leicht ein anderer nachmachen wird.

Bei dem etwas unregelmäßigen Betrieb der Hoffmannschen Werkstatt ist es nicht wunderlich, daß aus ihr kein nennenswerter Nachwuchs hervorging. Emanuels Tochter Laura Hoffmann — eine Parallele mit den alten Schwanhardts von Nürnberg ist nicht uninteressant — hat sich zwar auch mit Glasschnitt beschäftigt, doch erschien ihr später die Stellung einer Kassiererin im städtischen Badehaus verlockender. Auch der ebenfalls als Glasschneider ausgebildete Sohn des Johann F. Hoffmann, nämlich Fritz Hoffmann (jetzt noch in Drahowitz lebend), hat sich mehr mit der Malerei beschäftigt, während der Schwager und Schüler Johanns, Fritz Blober, der wohl auch Jagdstücke schnitt, doch lieber als Sänger in die Welt zog.

Sonst waren in Karlsbad teils als Glasschneider, teils als Edelsteingraveure — 1847 werden 10 Glaser und 5 Siegelstecher genannt[2]) — wenigstens für kürzere Zeit noch einige Kräfte tätig, wie der Glasgraveur Vincenz Schindler (geboren 20. November 1827; gestorben 24. April 1900)[3]), der zuerst in Prag und Teplitz, dann auch bei seinem Onkel Karl Hoffmann auf der alten Wiese wie auch im „Roten Stern" in der Kreuzgasse arbeitete; ein sechskantiger farbloser Walzenbecher mit

[1]) Ludwig Lobmeyr („Die Glasindustrie", Stuttgart, 1874, S. 190) zeichnet bei der Besprechung der Wiener Weltausstellung den „J. F. Hofmann" durch besondere Namensnennung aus. — Aber gerade diese beiden Pokale werden im „Amtlichen Catalog" der Ausstellung (S. 303) nicht genannt, sondern die künstlerisch vielleicht interessanteren Gravuren nach Kaulbach, Gauermann usw.

[2]) J. G. Sommer: Böhmen, Elbogner Kreis.

[3]) Nach seinem Grabstein.

einem korrekt geschnittenen, sich aufbäumenden Pferd im Medaillon hat sich noch bei seiner Nichte (Frau Stüdl in Karlsbad) erhalten. — Der Glas- und Steinschneider Florian Gube in der Schulgasse Nr. 538 wie in der Butike gegenüber der „schönen Königin" auf der Alten Wiese befaßte sich (1838) nur mit Wappen, Devisen und Namen[1]); auch Woldemar Bienert, der 1906 im 65. Lebensjahre gestorben sein soll, wird mehr als Stein- denn als Glasgraveur genannt, und der Schaumburg-Lippesche Hofgraveur Anton Pittroff (1. Dezember 1835 bis 12. Juli 1900), dessen Groß- und Urgroßväter mütterlicher Seite, nämlich Anton und Josef Schmidt, bereits Siegelstecher gewesen sind, arbeitete lediglich in Edelsteinschnitt, für den offenbar eine starke Nachfrage geherrscht haben muß, da sich während der Saison auch Auswärtige für solche Arbeiten anbieten, wie 1841 der Wiener Graveur Simon Saphir, der im „blauen Helm" Wappen, Symbole oder Namenszüge auf allen Steinarten in jeder Größe und Tiefe zu übernehmen sich erbietet[2]).



Abb. 111. Pokal mit dem Einzug Karls V. in Antwerpen nach Makart, von J. F. Hoffmann, Karlsbad, um 1890. (Karlsbad, bei Hermann Holzner.)

Nur eine Persönlichkeit sei zum Schlusse noch genannt, die auch als Glasschneider in Karlsbad anfängt, sich aber bald auf die Glaserzeugung im großen Stile wirft: Ludwig Moser (1833—1916), der noch beim alten Mattoni lernte, bald aber einen selbständigen Glashandel im „Roten Herzen" auf der Alten Wiese beginnt, fast alle tüchtigen Schleifer und Schneider Karlsbads allmählich für seine Firma dauernd oder vorübergehend zu gewinnen weiß, auch aus der Ferne geeignete Kräfte herbeiholt (wie aus Nordböhmen die Graveure Sacher oder den in Karlsbad jung gestorbenen Dietl) und 1873 sowohl als k. k. Hoflieferant unter Hinweis auf seine bereits erreichten Medaillen von London, Linz, Graz und Wien (Museum 1872) Service und Beleuchtungskörper, aber auch „alle Arten von Gravierungen von künstlerischer Hand ausgeführt"[3]) ankündigt, als auch gleichzeitig auf der Wiener Weltausstellung die schönsten Erfolge erzielt. Die 1857[4]) gegründete Fabrik, heute „Ludwig Moser & Söhne A.-G." in Meierhöfen bei Karlsbad, die neben ihrer alten Karlsbader Niederlage auch solche in Marienbad („Anker") und Franzensbad („Palasthotel") unterhält, hat sich unter ihrem Gründer

[1]) Gebr. Franieck, Auskünfte über Carlsbad, 1838.

[2]) Allgem. Auskunfts- und Anzeigeblatt, Beilage zum Karlsbader Unterhaltungsblatt; 1841. — S. Saphir wohnte in Wien I Salzgries Nr. 207.

[3]) Führer in Carlsbad und seinen Umgebungen, 16. Auflage, 1873.

[4]) Dieses Jahr auf den Briefpapieren der Firma; der „amtliche Catalog" der Wiener Weltausstellung 1873 (S. 303, Nr. 315), bei der er wegen seiner Pokale nach Kaulbach, Gauermann usw. mit der Verdienstmedaille ausgezeichnet wird, nennt als Gründungsjahr 1856 und eine Arbeiterzahl von 56, unter der sich auch J. F. Hoffmann (im „Amtlichen Verzeichnis der Aussteller", S. 523 fälschlich „J. C. Hoffmann" genannt), befindet.



Abb. 112. Rubinüberfangbecher mit Diana, angeblich von Ludwig Moser, Karlsbad, um 1850. (Besitzer: Leo Moser, Karlsbad.)

wie unter seinen Söhnen Richard und Leo zum größten Betrieb des ganzen Kammerbezirks entwickelt und bietet dem Glasschnitt längst das beste Rohmaterial. Aus der Zeit, als Ludwig Moser noch selbst den Glasschnitt ausübte, haben sich (bei seinem Sohne Leo) noch einige gute Beispiele erhalten, so ein Rubinüberfang-Lichtschirm mit einer Pferde-Darstellung (1884) und besonders der ältere geschweifte Rubinüberfangbecher mit der Diana (Abb. 112).

## Der Glasschnitt im übrigen ehemaligen Österreich-Ungarn.

Glasschneider, die sonst im alten Österreich denen von Nordböhmen ebenbürtig gewesen wären oder sonstigen Glasveredlungskünstlern wie dem Joseph Mildner oder auch nur dem A. Kothgasser an die Seite gestellt werden könnten, gibt es in der Empire- und Biedermeierzeit — mit einer einzigen Ausnahme — nicht, weder in der Hauptstadt der Monarchie[1]) noch anderwärts. Während in der Malerei die Kaiserliche Wiener Porzellanfabrik als Schrittmacher vorhanden war und ihren Nachwuchs zur besseren Schulung an die Kunstakademie senden konnte — sonst wären gerade die liebenswürdigen gemalten Kothgasser-Gläser kaum entstanden —, haben Vorschläge, auch für den Glasschnitt ähnlich vorzusorgen[2]), offenbar kein allzu williges Gehör gefunden; die Glasgraveure



Abb. 113. Jungfrau von Orleans-Becher, von J. Haberl, Wiener-Neustadt, 1822. (Wien, Österreichisches Museum.)

[1]) Vielleicht hat ab und zu einer der Edelsteinschneider von Wien Wappen, Monogramme u. dgl. ausnahmsweise auch auf Glas geschnitten. Stephan Edler von Keeß (Beschreibung der Fabrikate . . ., Wien 1823) nennt eine ganze Reihe solcher Persönlichkeiten, von den hier wenig in Betracht kommenden „Diamantschneidern“ Weichselbaum und Peinkhofer angefangen, oder den Edelsteinschneidern und -schleifern Jos. Theer, Wenzel Wanderer, Gottlieb Lang oder Wetschernik bis zu den Wappensteinschneidern Ascher Wappenstein, Grabmann, Burgstein, Scheberl u. a.

[2]) Stephan Edler von Keeß und W. C. W. Blumenbach (System. Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufakturen; Wien 1830, II, S. 666), die die Zeichnung sonst gut geschnittener Gläser tadeln, empfehlen es als „wünschenswerth und sicher von den vortheilhaftesten Folgen, wenn talentvollen Arbeitern Stipendien oder andere Unterstützungen ertheilt würden, um an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien sich für ihr Gewerbe gehörig ausbilden zu können.“

blieben mehr oder weniger sich selbst überlassen, und das Ergebnis waren im günstigsten Falle Gläser in der Art von J. Haberl.

Dieser Joseph Haberl (um 1800 bis nach 1866) in Wiener-Neustadt ist eine der wenigen Provinzgrößen, die wir aus bezeichneten Arbeiten — von den zwei voll signierten Gläsern aus dem ehemaligen Nationalfabriksprodukten-Kabinett befindet sich eines im Technischen Museum f. H. u. G. in Wien, das andere seit einigen Jahren im Österreichischen Museum in Wien — näher verfolgen können[1]). Haberl war 1800 in Wiener-Neustadt geboren und erlernte, da es dort einen Glasschneider nicht gab, in den Jahren 1815 und 1816 „das Stechen und Gravieren der Petschierstöckeln und Siegeln aller Gattungen" bei Josef Nußbaum, dessen Nachfolger



Abb. 114. Kallistobecher, bez. von Fr. Gottstein, Gutenbrunn, 1830. (Wien, Österreichisches Museum.)

er auch 1830 wird. Im ständigen Konkurrenzstreit mit den zwei Wiener-Neustädter Glasern Böck und Groß wird er nur von dem dritten Glaser A. Wetzstein, für den er später auch arbeitet und dessen Haus und Geschäft er nach dessen Tode 1841 käuflich übernimmt, wohlwollend unterstützt, so daß ihm schon 1822 vom Magistrat die Befugnis erteilt wird, als einziger in der Stadt den Glasschliff und Glasschnitt gewerbsmäßig zu betreiben. Als die anderen Glaser trotzdem fortfahren, in altgewohnter Weise Buchstaben, Namen oder Zahlen in ihre Gläser einzuschneiden und Haberl dagegen Einspruch erhebt, behält er recht; schließlich

[1]) Eduard Leisching in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIX, 1916, S. 239ff. — Die beiden Gläser sind auch abgebildet im Katalog der „Ausstellung von Gläsern" im Österr. Museum Oktober 1922, Abb. 23 und 24.

gelangt er in seiner Vaterstadt zu Ansehen, so daß wir ihn zuletzt sogar als ältesten Gemeinderat dort finden. Von seinen Arbeiten, die wohl mehr dem volkstümlichen Gebiete angehören werden, sind aus seiner reiferen Zeit keine nachweisbar. Die beiden erwähnten, allein voll signierten Walzengläser, die bereits der 21- und 22-Jährige geschnitten hat und die, eben weil in Niederösterreich sonst auf diesem Gebiete nicht viel geleistet wurde, der Aufnahme in die angesehene Mustersammlung des Erzherzogs Ferdinand für würdig erachtet wurden und bei seiner Konzessionierung in Wiener-Neustadt auch den Ausschlag gaben, stellen einerseits die der hohen Kunst entlehnte Kindesliebe-Verherrlichung dar: „Conon, ein Grieche, verurtheilt zum Hungertode, wird von seiner Tochters Brüste genährt" (im Technischen Museum), andererseits die Peripetieszene aus Schillers „Jungfrau von Orleans", mit der Überschrift: „Was zauderst du und hemmst den Todesstreich" im Österreichischen Museum (Abb. 113); die große vierzeilige Signatur in lateinischer Kursiv ist von innen zu lesen, also viel auffälliger, als dies sonst bei Signaturen üblich ist, und lautet: „W. Neustadt, Geschnitten von J. Haberl 1821" bzw. „1822". Wenn Haberl klüger gewesen wäre, hätte er den Maßstab der recht derben Figuren nicht so gewaltig übertrieben; dann wäre es weniger merklich gewesen, was er — nicht konnte[1]).



Abb. 115. Herkulesbecher, unbezeichnete Arbeit von Fr. Gottstein, um 1820. (Wien, Sammlung Graf A. Auersperg.)

In der ehemaligen Hauptstadt von Österreich.-Schlesien, Troppau, taucht eine noch bescheidenere Provinzgröße auf, nämlich nur ein Panoramenschneider; ein Glas mit einer Troppauer Ansicht trägt die Bezeichnung „Josef Jülke 1833"[2]); mehr wissen wir von ihm nicht, nicht einmal, ob er in Troppau selbst gearbeitet hat.

Nicht durch eine Künstlersignatur, aber wenigstens durch die alten Zettel des Nationalfabriksprodukten-Kabinetts kenntlich sind zwei Arbeiten im Wiener Technischen Museum, die auf „Eduard

[1]) Von anderen Arbeiten Haberls ist seit Leischings Veröffentlichung nichts zutage gefördert worden; auch die Wiener Museumsausstellung vom Oktober 1922 hat seine Liste nicht weiter bereichert. Ich kenne auch nur noch eine Arbeit, die sich ihm stilistisch anschließt, allerdings nur aus einem Abklatsch der Sammlung Julius Urbans in Karlsbad: Die aus den Wolken hervortretende Personifikation der Zeit in Gestalt der Halbfigur eines alten Mannes mit Palme und Rosen, der einen Amor, Geld, Orden und Schmuck spendet; die Unterschrift lautet: „Liebe, Glück und Freud / bringe Dir die Zeit." (Lateinische Kursive); den oberen Abschluß bildet ein mageres Blatträndchen.

[2]) Freundliche Mitteilung von E. W. Braun in Troppau.

Grillwitzer, Glasschneider, Schleifer und Mahler in Grätz 1841" zurückgehen; das eine Stück, ein sauber, aber schlicht geschliffenes Alabasterglas, bietet zu einer Bemerkung keinen Anlaß; dagegen beweist der urangelbe, schwere, sechsseitig facettierte Kelch, über dessen vordere drei Schliffflächen sich ein flottes, aber nicht sehr feines großes Jagdbild erstreckt, daß sich dieser Meister der steirischen Hauptstadt Graz, der dort als Raffineur in allen Sätteln gerecht sein muß, auch als Glasgraveur immerhin in Ehren behauptet und die damals so beliebten, landläufigen Jagddarstellungen nicht schlechter zu erledigen weiß, als dies zur selben Zeit im Durchschnitt etwa in Nordböhmen geschah.

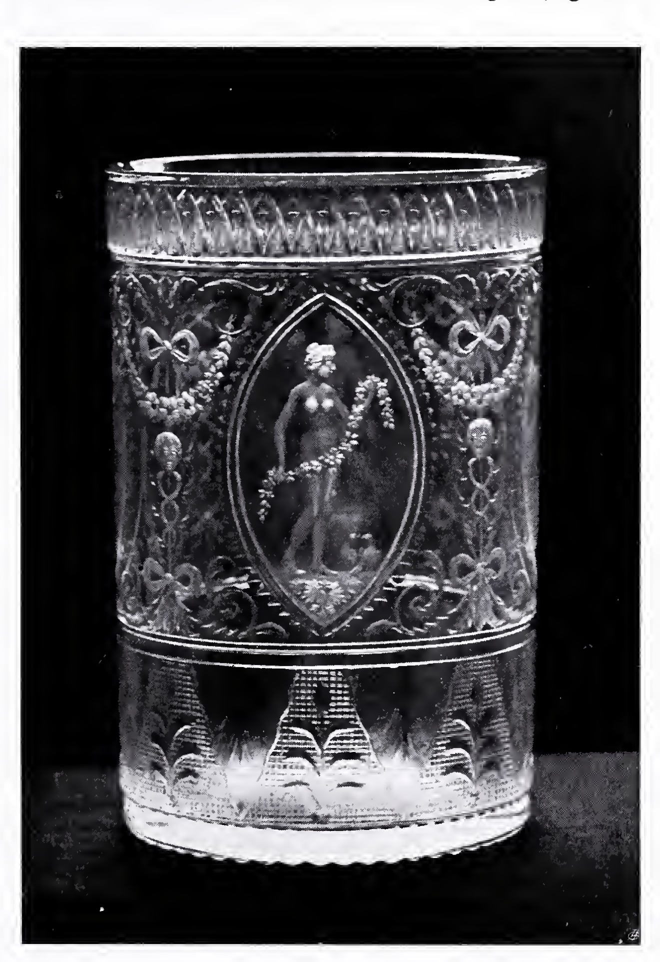


Abb. 116. Jahreszeitenbecher, unbezeichnete Arbeit von Fr. Gottstein, um 1810. (Wien, Österreichisches Museum.)

Solchen provinziellen Kräften steht aber ein Mann gegenüber, der — so viel wir bisher wissen, gerade in ländlicher Abgeschlossenheit tätig, aber sicherlich nicht daselbst aufgewachsen — den besten Glasschneidern, vielleicht nicht nur der Biedermeierzeit, beigezählt werden muß. Es war die große Überraschung der Gläserausstellung im Wiener Österreichischen Museum vom Oktober 1922, einen voll signierten und datierten, nicht lange zuvor erworbenen Ranftbecher aus dem eigenen Besitz vorzuführen, der bis dahin unbeachtet geblieben war, und noch einen zweiten, allerdings weniger bedeutenden Becher aus dem Besitz der Technischen Hochschule hinzuzufügen, der denselben Meisternamen trägt; drei weitere unbezeichnete Arbeiten ließen sich dann aus stilkritischen Gründen mit gutem Recht anschließen. Der ausgezeichnete Meister heißt Fr. Gottstein und hat auf den erstgenannten Ranftbecher mit der Signatur „Fr. Gottstein fec. Gutenbrun 1830 (Abb. 114) Diana und Kallisto genau nach dem bekannten Ovidkupferstich von N. le Mire nach Ch. Eisen und zwar mit geradezu unnachahmlicher Behandlung der nackten Körper, auch der Hände, ziemlich tief eingeschnitten, während der Zylinderbecher der Technischen Hochschule einen Minervakopf (nicht den Erzherzog Karl, wie der alte Katalog irrtümlich meinte) in einem kreisrunden Louis XVI-Perlenrahmen mit Schleife und als oberen Abschluß eine prächtige Blümchenkranzbordüre nebst der Signatur „Durch Kunstfleiß / der Stranier Glasfabrick / Fr. Gottstein fec." aufweist; ein alter

Papierzettel wiederholt diese Herkunft des aus dem Jahre 1818 stammenden Glases. Das ist außer einer kurzen literarischen Erwähnung[1]), die Gottstein 1823 als einen „sehr geschickten Glasschneider", der jedoch nicht auf eigene Rechnung arbeite, bezeichnet, das einzige, was wir über diesen trefflichen Meister wissen[2]). Man begreift, daß die sonst wenig hervortretende mährische Fabrik von Strany (im Bezirke Ungarisch-Brod) mit einer solchen Kraft — wenn auch wohl nur vorübergehend — Ehre eingelegt hat, ebenso, daß die nur durch Joseph Mildner berühmt gewordene Glasfabrik von Gutenbrunn in Niederösterreich nach dessen frühzeitigem Tode, zumal ja der Kaiser Franz selbst damals der Besitzer der Glashütte geworden war und in Gutenbrunn gerne Sommeraufenthalt nahm, alles aufgeboten haben mag, um Gottstein zu gewinnen, was ihr auch mindestens für die Jahre 1823 bis 1830, vielleicht auch für einen längeren Zeitraum gelungen ist. Tatsächlich sieht nun auch ein weiteres — allerdings unbezeichnetes — Glas, wenn man die Technik nicht berücksichtigt, also in der Komposition und Schmuckanordnung fast wie ein Mildnerglas aus, nämlich jener geschnittene farblose Zylinderbecher mit dem sitzenden Herkules, dem ein gleiches weibliches allegorisches Medaillon (Temperantia?) gegenüberliegt, in der Sammlung des Grafen Anton Auersperg in Wien[3]) (Abb. 115); der Reichtum der Mundrandbordüre mit den hängenden, teilweise in Klarschnitt ausgeführten Trauben bildet ein Gegenstück zum üppigen Lippenrand des bezeichneten Minervabechers. Auch der schöne Zylinderbecher mit den vier vorzüglich geschnittenen Jahreszeiten[4]) in Mandorla-Medaillons mit Schleifen, Gehängen, Masken und Schlangenstäben dazwischen im Österreichischen Museum in Wien[5]) (Abb. 116) kann als die zeitlich wohl früheste Arbeit, um 1810, den Gottstein-Gläsern angegliedert werden; auch hier sind die Körper ganz vorzüglich geschnitten, und der Reichtum der feinen, teilweise im Klarschnitt gehaltenen Ornamente, die sich auch auf die sechsteilige Rosette der Bodenfläche erstrecken, stehen denen der anderen Gläser keinesfalls nach. Eine gewisse Übereinstimmung mit gleichzeitigen, hauptsächlich nach Schlesien zu verweisenden Gläsern, namentlich mit dem zum Teil in Hochschnitt ausgeführten Becher des Meisters I B (vgl. Abb. 134), gestattet vielleicht eine Vermutung, woher sich Gottstein seine ersten, entscheidenden Anregungen und vielleicht auch seine technische Fertigkeit geholt haben könnte. Als ein weiteres Zwischenglied ist der Becher mit der Kugeltänzerin in der Sammlung Dr. F. Katz in Reichenberg (Abb. 117) erwähnswert. — Zweifellos mit dem Mandorla-Jahreszeitenbecher zusammenhängend, aber sicher später,

[1]) Stephan Edler v. Keeß: Darstellung des Fabriks- und Gewerbewesens im österreichischen Kaiserstaate. II. Wien 1823, S. 870.

[2]) Meine Anfragen in Gutenbrunn und Strany waren leider bisher von keinem Erfolg begleitet.

[3]) Abbildung 26 im Katalog der „Ausstellung von Gläsern" Oktober 1922 im Österreich. Museum in Wien; Nr. 502. — Die Gesamtstimmung ist so Mildner-artig, daß wir den Becher nicht in die Zeit vor der Tätigkeit in Strany, sondern in den Gutenbrunner Aufenthalt, also etwa zwischen 1820—30 ansetzen möchten.

[4]) Die Venus mit dem Taubenpaar (an Stelle der Flora) ist ebenso befremdend, wie Herakles mit dem erymantischen Eber als Allegorie des Winters. Auf dem Jahreszeitenkelch der Sammlung B. Kurtz erscheint diese Sonderlichkeit verbessert. Aber im Hinblick auf eine ähnliche rätselhafte allegorische Gestalt auf dem genannten Herkulesbecher der Sammlung des Grafen Auersperg, die Kanne und Schale der Temperantia als Attribute führt, aber zugleich auch — ihrem vis-à-vis zu Liebe — eine Keule, läßt sich die Vermutung äußern, daß Gottstein auf dem mythologisch-allegorischen Gebiete nicht ganz sattelfest gewesen sein mag. Wenn diese Bemerkung stimmt, gewinnt man vielleicht einen weiteren Anhaltspunkt, um noch mehr Arbeiten dieses Meisters aufzufinden.

[5]) Abgebildet nicht nur im Katalog der genannten Museumsausstellung von 1922, sondern bereits — ohne richtige Beschreibung und nähere Bestimmung — in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIX, 1916, S. 213.

wenn auch nicht durchweg besser, ist der schwere, ebenfalls farblose Deckelkelch der Sammlung Bertha Kurtz in Wien[1]), der in elliptischen Medaillons diesmal die vier stehenden Gestalten der „Flora", „Ceres", „Bachus" (!) und „Boreas" als die vier Jahreszeiten darstellt und für die langgezogenen Trennungsornamente die gleichen Motive wie beim früheren Glase (Abb. 116), auch in derselben Anordnung heranzieht. — Aber auch ein großer Zylinderbecher der Wiener Sammlung Stephan Rath kann wegen der technischen Übereinstimmung des tiefen Schnittes als Gottstein-Arbeit, etwa um 1825 bis 1830, angesprochen werden, obwohl er sich von den anderen Arbeiten am meisten entfernt; er zeigt unten eine Ornamentbordüre in Hochschnitt — also wieder eine Verwandtschaft mit dem Meister I B — und darüber in sehr tiefem, sicherem Schnitt eine bukolische Familienszene: Weib mit Zimbal, Hirt mit Flöte, zwei Kinder und ein Widder neben einem sorgfältig ausgeführten Rosenstrauch; der Mundrand hat eine (fast an Alt-Potsdam gemahnende) diamantierte Borde; auf der Bodenfläche erscheint ein Bellini-artiger Engel mit Laute[2]). Hoffentlich gelingt es jetzt, da man verschiedene Anhaltspunkte gewonnen hat, noch mehrere Arbeiten Gottsteins der Verborgenheit zu entreißen und auch seinen Lebens- und Bildungsgang aufzuhellen; gerade dieser Meister verdient eine ganz eingehende Behandlung.



Abb. 117. Becher mit Tänzerin, in Gottstein-Art, um 1810. (Reichenberg, Sammlung Dr. Katz.)

Ob die beiden in Harmanschlag bei Erdweis (Bezirk Schrems, Niederösterreich) selbständig arbeitenden Glasschneider Jakob Lenk, der, 73 Jahre alt, am 26. September 1826 in Angelbach stirbt[3]), und Johann Lenk, die St. v. Keeß 1823 mit Gottstein in einem Atemzuge nennt, diese Auszeichnung tatsächlich verdienen oder ob sie mehr den Provinzgrößen vom Schlage eines Haberl beigezählt werden müssen, läßt sich bis auf weiteres nicht entscheiden. Vorläufig lassen sich in der Glasgegend des niederösterreichischen Waldviertels aus Papierabklatschen nur kleine Meister feststellen, wie zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein Pangraz Wenzl, unter dessen schlichten figürlichen Arbeiten eine mit seinem Namen versehene sitzende Venus, die dem Amor den Bogen reicht, die beste ist, oder Joseph Habenberger (1828), der allerlei Wappen, Schilde, Vasen, Bogen und Pfeile, Kronen, Adler mit stereotypen Ringel- und Sternblümchen begleitet, schließlich die gewerbsmäßigen Jagdgraveure der späteren Zeit[4]). Sichere Spuren der beiden Lenk sind noch nicht auf-

[1]) Abbildung im genannten Ausstellungskatalog Abb. 27, Nr. 504.

[2]) Österreich. Museum; „Ausstellung von Gläsern" Oktober 1922 in Wien, Nr. 505 (ohne Abbildung). — Die Vorzüge des Gottsteinschnittes wurden aus dieser Ausstellung umso handgreiflicher, als daselbst ganz dieselbe Darstellung gleichzeitig noch einmal auf einem Zylinderbecher der Sammlung Bertha Kurtz (Nr. 507) (ohne Boden-Engel und mit einem andern Fußrand) gezeigt wurde, der, auch nicht schlecht geschnitten, doch den Vergleich mit dem Gottsteinbecher keineswegs aushalten konnte.

[3]) Freundliche Fesstellung von Pfarrer Jos. Lauryn in Harmanschlag, vermittelt durch das Gemeindeamt in Erdweis, dessen Pfarrbücher keine Nachrichten enthalten sollen. Zwanzig Jahre zuvor, am 25. Dezbr. 1806, ist dem Jakob Lenk und seiner Frau Marie, geb. Eißer, im benachbarten Glashüttenort Joachimstal eine 29jährige Tochter gestorben.

[4]) Herrn Oberlehrer Rudolf Kolbe in Harmanschlag verdanke ich die Einsichtnahme in

gefunden worden. Es gibt noch zu viele Gläser dieser Zeit, die man auf einzelne Orte, Werkstätten oder gar Meister nicht aufteilen kann, und zwar nicht nur volkstümlich schlichte Schnittgläser, an denen sich das Interesse im anekdotischen Inhalt erschöpft, sondern auch ganz vorzügliche Arbeiten, wie jener farblose Zylinderbecher des Österreichischen Museums in Wien, der in sehr tüchtigem Glasschnitt innerhalb eines Rundmedaillons eine Dame mit Lyra an einem Tische sitzend darstellt; der Innenraum-Hintergrund ist eigenartig mit Strichlein und Pünktchen ausgefüllt[1]). Im Gegensatz zu dem gewandten Schnitt steht die schlampige Schlägelung des gegitterten Fußrandes, weswegen man wohl diese Arbeit in keine renommierte Glasgegend versetzen wird, die einen sorgfältigen Schliff als selbstverständliche Voraussetzung für einen guten Schnitt angesehen hätte. —



Abb. 118. Zriny-Pokal, bez. von Oppitz in Kaschau, um 1850. (Budapest, Kunstgewerbemuseum.

U n g a r n war für geschnittene Gläser immer Importgebiet, und auch in der Biedermeierzeit werden dort noch große Mengen geschnittener Gläser mit ungarischen Wappen, Ansichten oder Texten meist aus Nordböhmen bezogen. Aber um diese Zeit werden da auch schon Gläser nicht nur gemacht, sondern auch daselbst geschnitten. Ein solches Stück, nämlich ein Ranftbecher mit dem zwar nicht sehr porträtähnlichen, aber doch gut geschnittenen Brustbild des Kaisers Franz — im Besitze der Technischen Hochschule in Wien; Ausstellung im Österreich. Museum, 1922, Nr. 508 — trägt die Bezeichnung: „Dem k. k. polit. Institut gewidmet von Jos. Piesche in Pesth, 1824". Es wird sich wohl um ein Reklamestück handeln, ähnlich wie bei den beiden Haberlgläsern, um ein empfehlendes Gutachten der berufenen Persönlichkeiten Wiens zu erzielen. In Joseph P i e s c h e werden wir wohl auch den Glasschneider selbst zu erblicken haben, vielleicht ein Mitglied der in mehreren Generationen gerade im Glasschnitt bewährten nordböhmischen Familie Pietsch, das in Ungarn eine neue Heimat gefunden und dazu beigetragen haben wird, daß sich „die Glasschneiderei in Ungarn beträchtlich vervollkommet hat" [2]). Etwas später finden wir einen in der Gegend von Haida nicht weniger bekannten Namen eben-

34 Abklatsche, die er von seinem Schwiegervater, dem Glasschleifer Ernst Weber in Angelbach übernommen hat. — Ob und wie der genannte P a n g r a z W e n z l mit den nordböhmischen Glasschneidern derselben Familie z. B. aus Oberpreschkau zusammenhängt, wo namentlich ein J o h a n n J o s e f W e n z e l genannt wird, ist unbestimmt. Gerade im genannten Kirchspiel ist dieser Name — wie auf Veranlassung von F. F. Palme der Pfarrer E. Firtik feststellte — ungemein häufig.

[1]) Österreich. Museum, Gläser-Ausstellung 1922, Nr. 474; auf der Rückseite ist nur der Name „Anna Matilda" ursprünglich; die Zeilen darüber und darunter „Zum Namensfest — Anna Hierl" sind eine spätere entstellende Dedikationszutat.

[2]) St. v. Keeß u. Blumenbach: Systemat. Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufakturen. II. Wien 1830, S. 667.

falls im ungarischen Glasschnitt: Im Kunstgewerbemuseum von Budapest (Nr. 9581) steht nämlich ein großer geschliffener Deckelpokal, der in einem Medaillon mit Manganlasur den Ausfall des Nikolaus Zriny aus Sziget darstellt und rechts unten die Signatur „Oppitz Kassau" trägt (Abb. 118). Welches Mitglied dieser Familie darunter zu verstehen ist und ob es sich in Kaschau dauernd oder — wie dies gerade bei Glasschneidern fast die Regel ist — nur vorübergehend aufgehalten hat, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis. Mit dem tüchtigen Nordböhmen A. Böhm, der bekanntlich denselben Stoff im Glasschnitt verherrlicht hat (vgl. Abb. 37), kann sich dieser Opitz nicht messen.

# Der Glasschnitt in Süddeutschland.

Viel Hervorragendes ist hier nicht zu berichten; und doch sitzen an den verschiedensten Stellen auch bisher fast unbeachtete Glasschneider, von denen einige über ein ganz achtbares Maß von Können verfügen und es unter günstigeren Verhältnissen vielleicht auch dahin gebracht hätten, sich würdig ihren großen Renaissance-Vorgängern in München, Freiburg und Straßburg oder den Barockmeistern — namentlich in Nürnberg anzuschließen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist der früher blühende Glasschnitt namentlich auf dem Gebiete des heutigen Bayern fast ganz erloschen; auch in der Biedermeierzeit werden nur ganz wenige Meister erwähnt[1]): Ein Diamant- und Edelsteinschneider Josef Alschner in München schleift u. a. auch alte Freisinger Glasflüsse und stellt sie 1834 aus, und unter den Hohlglasschleifern und -schneidern ist ebenfalls in München ein Wenzelslaus Schmitzberger um 1836 tätig. Wahrscheinlich Nachkommen des Letztgenannten sind der Glas- und Steingraveur Eduard Schmitzberger, auch in München, sowie der Glasgraveur Ludwig Schmitzberger in Grafenau im Bayerischen Wald, denen beiden wir auf den Industrieausstellungen in München von 1854 [2]) und 1858 [3]) begegnen. Wir lernen sogar Arbeiten derselben kennen, nämlich von Eduard Schmitzberger [4]) „Figuren, Ansichten, einen Fenstervorsatz, Gläser für Wagenlaternen, Glasdeckel u. a." (1854) und (1858), noch eingehender, einen roten Deckel-Pokal mit Hirschjagd und einen zweiten ebensolchen mit Neusilberdeckel mit Fuchsknauf, einen roten Pokal mit Schwan und Hund, einen blauen Pokal mit Löwe und Tiger, sowie einen anderen blauen mit Bacchus und Verzierung, ferner Lichtschirme und wieder Laternengläser und einfachere Schliffarbeiten. Ludwig Schmitzberger dagegen stellt (1854) Glaslichtschirme, zwei Lichtbilder sowie Pokale mit Landschaften aus, die wegen ihres besonders tiefen Schnittes eine belobende Erwähnung finden. Auf der Ausstellung von 1858 lernen wir noch einen Münchner Glas- und Steingraveur kennen, nämlich August Burghart[5]); derselbe stellt „zwei in blauem Glas erhaben gearbeitete Bilder", wohl Überfanglithophanien, aus, die Christus und Hohenschwangau darstellen, ferner zwei „geschliffene", wohl farblose Tafelbilder mit Münchner Panoramen (Glyptothek und Kunstausstellungsgebäude), aber auch geschnittene Hohlgläser, wie einen Humpen mit einem Jagdstück, eine Bacchusschale u. a. — Zur Identifizierung bestimmter

[1]) Chr. Schmitz: Industrie in Bayern, Thonwaaren- und Glasfabrikation, (1836) p. 45 u. 177.

[2]) Katalog der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung in München 1854 Nr. 697 u. 1024 und Bericht der Beurtheilungs-Commission dieser Ausstellung, IX. Gruppe, S. 50.

[3]) Katalog der Lokal-Industrie-Ausstellung ... 1858, Nr. 324.

[4]) Bei Eduard Schmitzberger ist u. a. vom 12. Juni 1851 fast ein Jahr lang der gewandte Karlsbader Graveur Rudolf Hiller als Gehilfe tätig.

[5]) Katalog der Lokal-Industrie-Ausstellung ... 1858, Nr. 322.

Hohlglasarbeiten oder Glaslithophanien, beide vornehmlich in Überfangglas, reichen aber diese Angaben nicht aus; derartiges haben Hunderte anderer Glasschneider derselben Zeit auch gemacht. Signiert sind aber diese Gegenstände gewöhnlich nicht. Noch mehr bedauern wir aber das Fehlen jedes Künstlernamens oder Zeichens bei den älteren, mitunter sehr guten Arbeiten, zu denen namentlich die Porträtgläser zählen, besonders jene mit dem Brustbild des ersten Bayernkönigs Max Joseph (1799—1825). Eines der besten derartigen Stücke, ein brillantierter Deckel-Fußbecher mit dem nach links gewendeten Porträtkopf des genannten Königs mit der Unterschrift „Maximilianvs Josephvs Boioariae rex" steht im Berliner Palais Kaiser Wilhelms I.; es dürfte als Geschenk aus München in die Reichshauptstadt gekommen sein. — Aus dem übrigen Bayern wird neben dem oben genannten Ludwig Schmitzberger, auch aus der bayerischen Glasgegend, nämlich aus Zwiesel, ein Glasschleifer Georg Schiedermaier gelegentlich der Münchner Ausstellung von 1854 (Nr. 1025) erwähnt, der nach dem ungenauen Sprachgebrauch vielleicht auch Glas geschnitten haben mag, wogegen unweit davon, nämlich in Waldmünchen im Regenkreis zwei Jahrzehnte früher ein gewisser Nachtmann ausdrücklich als Glasschneider bezeichnet wird[1]); Arbeiten von ihm lassen sich nicht nachweisen. — In der Spätzeit taucht auch vorübergehend Würzburg auf; hier stellen die Gebrüder Treutlein 1851 [2]) Rubin- und Kobalt-Überfanggläser mit Jagdbildern, Pferden, Würzburger Ansichten oder Blumen aus, u. z. sowohl Pokale und Becher, wie auch Lichtbilder oder eine Nachtuhr; ob es sich aber um selbstgefertigte Stücke handelt oder aber um Waren, die etwa aus Thüringen oder Böhmen auf Bestellung geliefert worden sind, wird nicht mitgeteilt.

Auch in Württemberg[3]) hat sich der Glasschnitt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu bedeutenden Leistungen nicht emporgeschwungen. Farblose, teilweise geschliffene Becher und gedrungene Pokale, später auch Gelbätze- und Überfang-Arbeiten mit mehr oder weniger stereotyp geschnittenen Panoramen entstehen teils in der Nähe der Glasfabriken (wie der Schliffkelch mit der Glasfabrik von Geildorf, in der Sammlung Pazaurek), teils in der Landeshauptstadt Stuttgart[4]) (Abb. 119) oder in dem damals noch nicht eingemeindeten, gerade in frischer Blüte stehenden Nachbar-Badeort Cannstatt, der in der Herstellung von „Badegläsern", den beliebtesten Fremdenindustrieartikeln jener Tage, nur der allgemeinen Gepflogenheit aller altösterreichischen und deutschen Weltkurorte folgt. Von den auffallend zahlreichen damaligen Cannstatter Glasern der Biedermeierzeit, wie von K. J. Bofinger, J. F. Ellwangen, M. F. Lämmle, K. M. Obnetz, J. Scholl, W. G. Schreyer, C. G. Stierle und J. G. Wiedmaier (dessen zeitgenössischer Namensvetter, auch mit dem Vornamen Gottlieb, in Stuttgart selbst, als Ziseleur genannt wird), wird sich gewiß der eine oder andere mit dem Schnitt von Cannstatter Badegläsern befaßt haben, während in Stuttgart auch einer der Graveure, Petschierstecher oder Edelsteinschneider an solchen Arbeiten beteiligt sein kann, wie der Hofgraveur Carl Reinhardt Unruhe (dessen Witwe 1816 stirbt), der Edelsteinschneider Joh. Georg Ludwig Kling (um 1805)[5]), der

[1]) Chr. Schmitz: Die Thonwaaren- und Glasfabrikation des Königreiches Bayern, 1836, S. 178

[2]) Katalog über die bei Eröffnung der neuen Gewerbehalle zu Würzburg veranstalteten Local-Industrie-Ausstellung 1851, Nr. 39.

[3]) Pazaurek: Württembergische Glas- und Edelsteinschneider, in der Zeitschrift „Kunstwanderer" März bis Mai 1920. Abbildungen bes. auf S. 319, 332—334 und 356.

[4]) Schliffkelch mit der Residenzschloß-Gartenseite (jetzt in der Altertümersammlung von Stuttgart), abgebildet im Auktionskatalog Philipp Schwarz (München, Helbing, Oktober 1916), Tafel XV, Nr. 369.

[5]) In diesem Jahre wird eine Tochter von ihm in Stuttgart getauft. Kling wird allerdings auch „Diamantschneider" genannt, so gelegentlich seiner Heirat 1803; ein gleichnamiges Familien-

Petschierstecher Friedrich Daniel Hecker, der 1818 im Alter von 73 Jahren stirbt, der Hofgraveur Philipp Hirsch, der zwischen 1837 und 1841 urkundlich genannt wird, oder der Medailleur und Graveur G. A. Dietelbach, der 1842 neben Medaillenstempeln und Wappensteinen u. a. auch einen Karneol mit Perseus und Pegasus um 15 Louisd'or in Mainz zur Ausstellung bringt.[1])



Abb. 119. Fußbecher mit dem Stuttgarter Marktplatz, um 1830. (Sammlung Pazaurek.)

Auch der eben genannte Hofgraveur Hirsch hat nicht lediglich Wappensteine geschnitten; auch figurale Arbeiten lassen sich von ihm nachweisen, wie ein mit „P. Hirsch" signierter Megalith-Ringstein mit der Hygieia im Stuttgarter Schloßmuseum (Kunstkammer) oder ein Goethe-Brustbild in Amethyst, mit der Signatur P. H. F.[2]). Kräfte, auch figuralen Glasschnitt zu bewältigen, waren

mitglied, vielleicht der Vater, Johann Georg Kling, auch „Diamantschneider", hat in Stuttgart bereits 1768 geheiratet.

[1]) H. Rössler: Bericht über die allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung Mainz 1842, S. 262.

[2]) Alte Siegelwachsabdrücke — einer derselben 1921 in der Antiquitätenhandlung Jacob Spaeth in München — haben rückwärts einen alten aufgeklebten Zettel „Goethe in Ametist (!) geschnitten von Ph. Hirsch, Königl. Württemb. Hof-Graveur in Stuttgart, angekauft vom Kunstverein." — Hofgraveur Hirsch ist 1829 in der Hauptstätterstraße D. 46 (im Hause des Bäckers Nüßle) nachweisbar.



Abb. 120. Becher mit dem Ulmer Leubehaus, bez. von F. Stütz, Ulm, um 1840.



Abb 121. Ulmer Münsterbecher, bez. Arbeit v. J. E. Lindenmeyer, Ulm, 1838.

(Ulm, Altertumsmuseum.)

somit im Lande vorhanden, scheinen sich jedoch nur selten nach dieser Richtung betätigt zu haben. In den anderen Orten Württembergs hat man sich sicherlich erst recht nur auf Initialen, Monogramme, Wappen, Blümchen, eventuell Panoramen beschränkt. Von der Glas- und Steinschleiferfamilie Kuder (auch Kuderer) in Ludwigsburg, von der ein Mitglied im dortigen Kirchenregister schon 1783 auch als ein Glasschneider bezeichnet wird, wird ein anderes, nämlich Christoph Friedrich, noch 1820 genannt; aber von ihnen lassen sich ebensowenig Arbeiten nachweisen wie von den Steinschneidern Georg Obrist oder Bernhard Vetter in Schwäbisch-Gmünd; auch wie der Pokal ausgesehen hat, den der Glasgraveur Friedrich Lenz von Heibronn auf der Heilbronner Gewerbe- und Industrieausstellung 1869 (Katalog Nr. 385) vorführte, entzieht sich unserer Kenntnis, ebenso, ob der Stein- und Metallgraveur, nebenbei auch Optikus Dessauer in Eßlingen, den die dortige Gewerbeausstellung von 1845 kurz nennt, etwa auch Gläser graviert hat. Nur über die Glaser und Glasschneider F. Stütz und J. E. Lindenmeyer in Ulm, die zahlreiche ihrer Gläser, meist solche mit dem Ulmer Münster oder anderen Ulmer Ansichten, mit ihrem eingerissenen Namen bezeichneten, sind wir einigermaßen unterrichtet: Friedrich Stütz (geb. 2. Sept. 1803 in Ulm, † daselbst 20. Januar 1876) hat nach Erledigung seiner Glaserlehrzeit das Glasschneiden an der Wiener Kunstschule gelernt und durch Beziehungen zu Böhmen — er leitete eine zeitlang eine böhmische Faktorei in Berlin — weiter gepflegt. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, ließ er sich in der Hafengasse C. 242, später in dem von ihm gekauften Welser'schen Patrizierhaus am nördlichen Münsterplatz Nr. 6 nieder. Er schnitt hauptsächlich Wappensteine, aber auch Steine mit antiken Göttergestalten, von denen das Gewerbemuseum in Ulm über hundert Abdrücke bewahrt; ebenda befinden sich auch — neben einer ihn selbst vorstellenden Lithographie von Johler aus dem Jahre 1841 — verschiedene seiner Ulmer Panoramengläser, wie die Kelche mit dem Sammlungsgebäude oder dem Schießhaus von 1832 und der Ranftbecher mit dem Leubehaus (Abb. 120). Wiederholt hat Stütz auch das Ulmer Münster (vor der Restaurierung) auf Gläser geschnitten, so für die Industrieausstellung in Mainz 1842 (Nr. 316 um 25 fl.) oder für den König von Preußen; der letztgenannte (nicht signierte) farblose Pokal (gegenüber der Münsteransicht die übliche Verkleinerungslinse, darüber ein Helm mit Eichen- und Lorbeerzweig) befindet sich noch im Palais Kaiser Wilhelms I. in Berlin (Nr. 80, 188). Noch die Pariser Weltausstellung von 1867 zeigte einen geschnittenen Pokal von Stütz, der auch zum Württembergischen Hofgraveur ernannt worden ist. Kaum zu unterscheiden von seinen Arbeiten sind die seines Ulmer Konkurrenten J. E. Lindenmeyer, der neben geschnittenen und vielfach ebenfalls mit seinem Namen bezeichneten Ulmer Panoramengläsern [1]) (Abb. 121) auch Siegelsteine schneidet und solche, z. B. einen geschliffenen Karneol, auf der Mainzer Ausstellung von 1842 vorführt; er wohnte in diesem Jahre in der Langengasse A. 261. Während das Ulmer Adreßbuch nur einen Namensträger, Johann Eduard, kennt, verzeichnen die Kirchenbücher zwei Glaser mit nicht ganz übereinstimmenden Vornamen, nämlich Johann Elias Lindenmeyer (geb. 27. November 1774, † 27. September 1841) und Jakob Eduard Lindenmeyer (geb. 15. Mai 1812); vielleicht war der letztere, dessen Sterbedatum sich in Ulm nicht vorfindet, der hauptsächlichste Erzeuger der Münstergläser. Wirklich bedeutende, namentlich figurale Arbeiten hat der Württembergische Glasschnitt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht aufzuweisen; eine Kraft, die dazu vielleicht geeignet gewesen wäre, wäre etwa der Ludwigsburger Josef Adolf Walcher, der nach einer Familienüberlieferung eine Gemme für die Kaiserin Josefine geschnitten haben soll; in Frankreich, wohin er seine Tätigkeit

[1]) Abbildung im „Kunstwanderer" 1920, 2. Maiheft, S. 356.

verlegt hatte, scheint man allerdings nur seine großplastischen Werke zu kennen; vielleicht hat er die genannte Gemme auch nur entworfen, nicht selbst geschnitten.

Noch dürftiger sind die Nachrichten über den Glasschnitt in Baden, dessen Schwarzwaldglashütten für ihr Gebrauchsglas wie für ihre mehr volkstümlichen Erzeugnisse des Schnitts entraten konnten und dessen Badeorte, darunter besonders Baden-Baden, ihre üblichen gravierten Badegläser von nordböhmischen Glasschneidern aus den Familien F. und E. Pelikan und Hoffmann, später F. Gürtler und C. Rasch, die sich dort niedergelassen hatten, schneiden ließen. Der Bericht über die Gewerbeausstellung in Karlsruhe 1846 (S. 105) führt zunächst den Hofedelsteinschfeifer Carl Weber in Mannheim an, der schon elf Jahre zuvor die silberne Medaille erhalten hatte, aber lediglich Rheinkiesel schleift, somit gewiß nichts mit Glasschnitt zu tun haben dürfte. Dagegen sind die aus gleichem Anlasse erwähnten „schön geschliffenen" Arbeiten von J. G. Weimar jun. in Wertheim sicherlich Glasgravierungen, nämlich sowohl der Bockbecher mit der Ansicht von Wertheim als auch das Glasbild mit dem Landeswappen. Gläser mit dem badischen Landeswappen, meist unter der Krone, mit und ohne Begleitung von Waffentrophäen sind in der Regel ganz schlichte Erzeugnisse des Glasschnittes, wie etwa der Walzenbecher von 1839 der Auktion Schwarz [1]. — Aber der Karlsruher Ausstellungsbericht von 1846 (S. 105) führt noch einen Namen an, der der Vergessenheit entrissen werden muß, nämlich den „Glasschleifer in Karlsruhe" Flink; es ist dies der in Achern i. B. geborene Glasschneider Johann Flink, der am 16. Februar 1850 in Karlsruhe als Bürger aufgenommen wird und daselbst am 13. Mai 1874 im Alter von 73 Jahren stirbt [2]; seine auf der Ausstellung von 1846 vorgeführten „fünf geschliffenen Gläser von kunstgerechter reiner Ausführung der Arbeit" sind leider, obwohl sich ein Antrag auf ein Belobungsschreiben an sie knüpft, nicht näher beschrieben. Aber zwei bezeichnete Arbeiten lassen uns erraten, daß wir in Flink einen ganz tüchtigen Meister seines Faches zu erkennen haben, der sogar den Porträt-Tiefschnitt recht gut beherrscht. Ein geschliffener, schwerer Medaillon-Fußbecher der ehemaligen Sammlung H. Leonhard-Mannheim (Mannheimer Kleinporträtausstellung 1909, Nr. 957) zeigt uns das Brustbild der Großherzogin Sophie Wilhelmine, einer geborenen schwedischen Prinzessin und seit 1819 Gemahlin des Großherzogs Karl Leopold († 1865), nebst den Initialen S. W. unter der Krone und einer Sonne; das etwa um 1830 entstandene Stück trägt die Künstlersignatur „Flink".



Abb. 122. Porträtkelch, bez. Arbeit von Joh. Flink, Karlsruhe, um 1850. (Mannheim, Sammlung H. Waldeck.)

[1]) Auktionskatalog Philipp Schwarz (München, Helbig, 1916, Nr. 386; Abbildung im Katalog). Der Becher ist zum 25jährigen Jubiläum des Landwehr-Jägerkorps entstanden und trägt außer der auf den Anlaß bezüglichen Inschrift das gekrönte W des Markgrafen Wilhelm.

[2]) Liebenswürdige, durch Direktor Rott vermittelte Fesstellung des Karlsruher Stadtarchivs.

Die gleiche Bezeichnung finden wir auf einem zweiten schweren Kelch der Sammlung Waldeck in Mannheim (Abb. 122), der uns in einem Medaillon das rechts unten signierte Brustbild des Markgrafen Wilhelm von Baden († 1859), in dem gegenüberliegenden Medaillon sein gekröntes W zeigt und etwas jünger sein dürfte. Jedenfalls zählen diese Glas-Porträtschnitte zu den besten süddeutschen Arbeiten der Biedermeierzeit; sie stehen aber keinesfalls allein, da ihnen verwandte Arbeiten vorausgegangen sind, wie der punktübersäte Walzenbecher beim Fürsten Hohenlohe auf Schloß Langenburg, wo man in dem Medaillon den Kopf des Großherzogs Ludwig Wilhelm († 1830), u. z. in Hellschnitt auf mattem Grund, rückwärts sein L unter Krone sieht. Nach den unvermeidlichen Panoramengläsern, von denen die Sammlung Waldeck auch verschiedene mit Mannheimer Ansichten birgt, bilden die badischen Porträtschnitte eine angenehme Erholung.

# Der Glasschnitt in Nord- und Mitteldeutschland.

Das altberühmte Glaserzeugungsgebiet Schlesien mußte der alten industriellen Zusammenhänge wegen gemeinsam mit dem Iser- und Riesengebirge behandelt werden; die politische Lostrennung von Deutschböhmen war ihm verhängnisvoll geworden, ebenso die neue wirtschaftliche Konkurrenz von Potsdam, so daß sich erst seit der Gründung der Josephinenhütte die Verhältnisse wieder zum Besseren wandten. Aber auch für Potsdam und Berlin bedeutet die Empire- und Biedermeierzeit im Glasschnitt keine allzu stolze Epoche, die sich mit früheren, viel glücklicheren Perioden messen könnte. Von den alten Kräften, die für Potsdam-Zechlin arbeiteten, lebten nur noch die Zechliner Caspar Blumenthal (erwähnt 1801) und Carl Friedrich Schwartz (erwähnt 1800 und 1810), sowie die beiden Berliner Glashändler und zugleich Glasschneider Carl Ludewig Zürn, der 1826 in der Breitenstraße 14 als alter Rentner wohnt, und der jüngere Ferdinand Huot (auch Hust geschrieben), der 1827 in der Jägerstraße eine Glaswarenhandlung besitzt; der letztgenannte war es auch, der anläßlich des Reformationsfestes im Luther-Jubiläumsjahr 1817 dem König einen Deckelpokal mit den drei Medaillon-Brustbildern von Luther, Melanchthon und Calvin überreichte[1]: Dieses, heute im Schloß von Charlottenburg verwahrte Glas (Abb. 123), dem sich noch ein zweites Lutherglas wohl von gleicher Hand (im Märkischen Museum von Berlin) beigesellt, sind die bedeutendsten Leistungen, die die Brandenburgische Glashütte noch aufzuweisen vermochte, und wohl von Huot selbst geschnitten. In gewissem Abstand schließen sich noch Gläser an, die den Kronprinzen Friedrich Wilhelm (den späteren König Friedrich Wilhelm IV.; jetzt im Hohenzollern-Museum) oder den Einsturz des Turmes der Marienkirche von Frankfurt a. d. O. (1826; Sammlung von Bardeleben, Jena) darstellen, oder ein Zylinderbecher mit dem Wappen des Fürstbischofs v. Ermeland (1796 bis 1803; im Berliner Schloßmuseum), Arbeiten, die Robert Schmidt mit gutem Grunde für Berlin in Anspruch nimmt und in seinem Werke abbildet. — Viel selbständige Kunst ist an allen diesen und ähnlichen Arbeiten, von denen auch z. B. die Sammlung Dr. H. Schiftan in Breslau einige bezeichnende Stücke[2]) besitzen soll, nicht gerade zu merken; selbst der zu Ende des 18. Jahrhunderts auftretende schlesische Einschlag ist bereits zurückgedrängt; die allgemein wahrnehmbare Nivellierung hat die letzten Reste alter Potsdamer Eigenart ganz verschwinden lassen. — Die einzige Eigentümlichkeit

[1]) Robert Schmidt: Brandenburgische Gläser (Berlin, 1914 S. 105 g.

[2]) Z. B. ein Glas mit der Ansicht einer Glashütte bei Landsberg a. W.

des preußischen Glasschnittes in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, mitunter auch eine Art Erkennungsmerkmal derselben ist die häufig sehr geringe Tiefe des Schnittes, die um so mehr auffällt, als sonst der Zug der Zeit viel mehr nach der anderen Richtung weist und in der Tiefenmodellierung — wie dies namentlich bei den späten böhmischen Biedermeiergläsern der Fall ist — bis dahin unbekannte Übertreibungen liebt. Die außerordentliche Flachheit sonst sehr gut gearbeiteter Schnittbilder macht sich namentlich bei einer kleinen Gruppe farbloser Gläser bemerkbar, die — etwa im Charakter der Genrebildchen eines Hosemann — kleine Szenen aus dem Berliner Volksleben oder humoristische Darstellungen[1]), gewöhnlich in einfachem Rechteck, zum Gegenstande hat und in den hinzugefügten, oft mehrzeiligen Kursiv-Unterschriften den Berliner Jargon erkennen läßt. Ein solcher Ranftbecher mit einer Rekrutengruppe an einer Straßenecke vor dem Gebäude der „Kreis-Ersatz-Comission“ steht z. B. in der Gläsersammlung Pazaurek. Aber gerade mit dieser Entwicklung, die sich von der sonstigen Mode entfernt hatte, war man in Berlin offenbar nicht zufrieden und empfand auch sonst, daß man ins Hintertreffen geraten war; man wünschte eine neue Befruchtung des ganzen kunstgewerblichen Zweiges und glaubte sie am ehesten dadurch zu erreichen, daß man wieder zum Steinschnitt zurückkehrte, von dem aus vor dem dreißigjährigen Krieg der Glasschnitt seine wesentlichsten Anregungen empfangen hatte. Deshalb entschloß man sich an maßgebender Stelle gerade in jener Zeit, in der alle Länder auf dem Gebiete der Gewerbeförderung einen staunenswerten Wetteifer miteinander entfalteten, eine tüchtige Kraft aus dem Auslande zu berufen. Diese glaubte man in dem Römer Giovanni Calandrelli gefunden zu haben, der 1832 als Lehrer an das kunstgewerbliche Institut nach Berlin berufen wurde und hier — wie auch in Dresden — in der Hauptsache seine letzten zwanzig Lebensjahre bis zu seinem Tode (1852) zubrachte. Calandrelli war Gemmenschneider und arbeitete zunächst in klassizistischer Richtung; Köpfe der Minerva oder Proserpina, dann Alexanders des Großen oder Napoleons (mit der vollen Namenssignatur in griechischen Buchstaben) in alter Art lagen ihm besonders gut; aber er schnitt auch nach Zeichnungen von Cornelius; und für den „Glaubensschild“, den der König von Preußen 1846 seinem englischen Patenkind schenkte, machte er nach J. K. Fischers Modellen die Onyxkameen mit den 12 Aposteln; aber er schnitt auch (1842) einen Carneol-Intaglio mit dem Kopfe Friedrich Wilhelms IV., der ebenso wie auch seine Vorgänger überdies auf zahlreichen, mit der vollen Namenssignatur „CALANDRELLI“ versehenen Glaspasten in verschiedenen Farben



Abb. 123. Reformationspokal, Berlin, 1817, wohl von Ferd. Huot. (Charlottenburg, Schloß.)

[1]) Zum Unterschiede von Österreich, selbst von Böhmen, wo für humoristische Themen oder volkstümliche Darstellungen archaisierende Primitivität die Regel bildet, da man dieses Gebiet offenbar hauptsächlich untergeordneten Kräften überläßt.

(z. B. im Berliner Hohenzollernmuseum, im Dresdner Kunstgewerbemuseum oder in der Fachschulensammlung von Steinschönau) wiederkehrt. Ob man die eigentliche Absicht[1]), die in Calandrellis Berufung lag, erreichte, läßt sich nicht ohne weiteres bejahen. Die Vorliebe für geschnittene Steine, wie die schon durch J. G. Sulzer[2]) vorbereitete Verbreitung von gepreßten Glaspasten hat ohne Zweifel in Berlin einen starken Auftrieb erhalten, und Martin Krause in Berlin (Steingasse 26), der bei der großen Berliner Gewerbeausstellung von 1844 zahlreiche Glaspasten und Schmucke von diesen, die unter Verwendung von Originalen aus dem kgl. Gemmenkabinett wie auch mit Bildnissen preußischer (auch früherer) Könige oder Königinnen, Napoleons, des Kaisers Nikolaus von Rußland usw. entstanden, feilbot, hat fast alles verkauft[3]). Daß aber solche Pasten, wie die Köpfe der preußischen Monarchen vom Großen Kurfürsten bis zu Friedrich Wilhelm IV. auf einen schweren Schliffdeckelpokal des Berliner Hohenzollernmuseums aufgeklebt (vgl. Abb. 275), oder wie der Goethekopf auf einem Kelchglas des Hamburgischen Museums f. K. u. G. eingekittet (vgl. auch Abb. 276), keine hervorragende Befruchtung der Hohlglasdekoration bedeuten konnten, ist klar. Calandrelli hat gewiß nicht nur dies — wohl nur indirekt — angeregt und nicht nur der damals aufkommenden Muschel- und Edelsteinschneidekunst der oldenburgischen Enklave von Idar-Oberstein starke Impulse gegeben, die ein Gegengewicht zu den Pariser Einflüssen eines Michellini oder Lamand bildeten, sondern wird wohl auch als Pate manchen Glasschnittes angesehen werden dürfen, der auch anderwärts, wie in Schlesien, entstanden ist. In Berlin wenigstens treten gerade in den vierziger Jahren verschiedene „geschliffene" (richtig: „geschnittene") Glasbilder häufig auf, wie solche auf den Ausstellungen von 1844 der Berliner Glaser Eduard Hiltmann (Spreegasse 8) und 1849 der Glaser und Glasschleifer A. Fröhlich (Kronenstraße 23) und der Glasschleifer L. Geier (Kronenstraße 21) vorführten[4]). Man wird sich diese Glaslithophanien ähnlich zu denken haben, wie etwa die blaue Überfang-Engelscheibe in dem gotisierenden Schirm von Scherff im Schlosse von Babelsberg.

In Sachsen haben wir dasselbe Bild, nur in verkleinertem Maßstabe. Der Dresdner Hofglasschneider Johann Ferdinand Montbassault scheint keine großen Nachwirkungen in oder gar über die Empirezeit hinaus hinterlassen zu haben. Auf wen die sehr gut geschnittenen Empiregläser mit dem Porträtkopf Friedrich Augusts des Gerechten, die mehrfach vorkommen[5]), zurückgehen, läßt sich in Ermangelung irgendwelcher Anhaltspunkte nicht feststellen; sie könnten ebenso gut im benachbarten Nordböhmen entstanden sein, das auch einen guten Teil der durchschnittsmäßigen Panoramengläser für die Sächsische Schweiz mitbesorgte. Aber verschiedenfarbige,

[1]) Im Text zu den amtlichen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker" (Berlin) II. 2, S. 6 (1836) heißt es: „Um dem Schneiden in Glas eine, den Kunstforderungen mehr entsprechende Richtung zu geben, wurden Stein- und Glasschneider eine Reihe von Jahren hindurch im königlichen Gewerbe-Institut nicht blos im Modellieren, sondern auch in ihrer Kunst durch den ausgezeichneten Steinschneider Herr Calandrelli unterrichtet. Sie haben den Erwartungen entsprochen, und es wird nun darauf ankommen, daß ihre Kunstfertigkeit Anerkenntniß und Belohnung von Seiten der Käufer finde".

[2]) Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, 3. Auflage 1798, III, S. 714 ff.; daselbst eine technisch und geschichtlich sehr ausführliche Abhandlung des bekannten Daktyliothek-Spezialisten Lippert.

[3]) Amtlicher Bericht der Berliner Gewerbeausstellung 1848, III. S. 74; Katalog derselben Ausstellung S. 242, Nr. 2735, und Bericht von A. F. Neukrantz, S. 380.

[4]) Die Kataloge der genannten Ausstellungen, u. z. 1844 Nr. 398 und 1849 Nr. 683 u. 659, verraten leider nicht, welcher Art die „geschliffenen" Glasbilder oder Glasplatten waren.

[5]) Nicht nur in Dresdner Sammlungen, sondern auch in der Sammlung Pazaurek und anderwärts. Das Exemplar der Ausstellung im Österreichischen Museum in Wien (Okt. 1922, Nr. 473) trägt geradezu die nähere Bezeichnung „50 Jahre Vater seines Volkes", legt also das Datum 1818 für die meisten Exemplare dieser Gruppe fest.

antikisierende Preßglaspasten nach sächsischen Schnittgemmen kommen nicht selten vor, die mit „Hecker" signiert sind, also auf Originale des Edelsteinschneiders und Medailleurs Karl Wilhelm Hoeckner[1]) in Dresden († 1795 in Rom) zurückgehen; so ist z. B. ein besonders reizvoller Empire-Bronzelichtschirm des Mecklenburgischen Schlosses Ludwigslust mit solchen Glaspasten geschmückt. Auch die üblichen Glaslithophanien fehlen nicht; der „Lichtschirm von weißem, farbigem und Spiegelglase und mit verschiedenen Verzierungen versehen", den Carl Taggesell in Dresden bei der Dresdner Ausstellung von 1845 (Nr. 641) vorführt, wird wohl eine geschnittene Überfangarbeit gewesen sein. Die Hohlgläser aber treten vollständig zurück; was der Hofglaser A. G. Scheffler in Dresden bei der sächsischen Gewerbeausstellung von 1834 zeigt, wird im Bericht (S. 53) zwar wegen der „vollendeten Ausführung" anerkannt, aber doch nur als „hier geschliffene Trinkgläser böhmischer Fabrik" bezeichnet. Vielleicht soll es nach dem vielfach ungenauen Sprachgebrauch auch „geschnitten" statt „geschliffen" heißen.

Thüringen, dessen Glasdekoration gegen Ende des 18. Jahrhunderts kaum noch ein nennenswertes Interesse verdient, hat auch im 19. Jahrhundert wenigstens unter den geschnittenen Arbeiten nichts mehr von Belang aufzuweisen. Ob die „geschnittenen Bockbecher" oder Karaffen, die etwa die Gebrüder Küchler in Ilmenau auf der thüringischen Gewerbeausstellung in Weimar 1861 (Nr. 765) zu zeigen hatten, den Durchschnitt überragten, mag eine offene Frage bleiben. —

Was der Glasfabrikant Carl Röhrig als Erzeugnisse seiner neuen Gründung von Braunlage im Harz (seit 1836) auf der Berliner Gewerbeausstellung 1844 (Nr. 1664) vorführt, sind, den Einrichtungen der Hütte entsprechend, ausschließlich Tafelgläser, darunter auch einige geschnittene, wie die mit dem preußischen Wappen oder dem Kölner Dom oder Pferden auf Farben-Überfangglas und anderen Ansichten auf weißem Glase. Ob diese Fenster- oder Lichtschirmtafeln nicht sogar ganz anderswo als im Harz geschnitten wurden, ist auch unbestimmt, da es Röhrig nur darum zu tun war, die Farben seiner Glastafeln vorzuführen.

In Wiesbaden sind während der Badesaison zum Teil nordböhmische Kräfte tätig, wie vor 1830 Karl Günther aus Steinschönau, nach ihm der junge Karl Pfohl, dann ein Hegenbart und schließlich dessen Schwiegersohn Joseph Geißler aus Meistersdorf.

Auch was das nördlichere oder nordwestliche Deutschland an geschnittenen Glasarbeiten der Biedermeierzeit bietet, ist in der Regel recht bescheiden. In Kassel sitzt ein Glasschleifer und Glasschneider namens W. Hochhuth, der zunächst auf der kurhessischen Ausstellung von Kassel 1842 mit einem Lichtschirm von grünem Glase mit der Ansicht der Löwenburg (5 Thlr.) wie mit Panoramengläsern mit der Martinskirche (6 Thlr.), wieder mit der Löwenburg ($3^1/_2$ Thlr.) und dem Schlosse Wilhelmshöhe (3 Thlr.) auftritt. Dasselbe Repertoire mit ähnlichen Preisen, nur um einen Fußbecher mit einem Jagdstück (10 Thlr.) und einen mit der Ansicht von Münden ($4^2/_3$ Thlr.) vermehrt, wiederholt sich auch auf der Gewerbeausstellnng von Kassel 1846 (Nr. 281 ff.); der offizielle Bericht sagt, daß die „Kunstschleifereien" auf böhmischem Hohlglas ausgeführt wurden, und bemüht sich, nicht nur die Billigkeit der Preise hervorzuheben, sondern auch zu betonen, daß die Zeichnung der Landschaften „naturgetreu und nicht steif, insbesondere aber der Ausdruck meisterhaft" wäre, Hochhuth bekommt eine der elf silbernen Ausstellungsmedaillen. Wenn, wie es sehr wahrscheinlich ist, der nicht bezeichnete Briefbeschwerer mit dem ganz einfach handwerksmäßig

[1]) Goethe (Ausgabe letzter Hand, XXXVII, S. 380) nennt ihn „Friedrich Hecker aus Sachsen" während dies bereits Musculus-Riemer in dem bekannten „Inhalts- und Namen-Verzeichnisse" (1835) in „Hecker oder Höckner, Carl Wilhelm, Steinschneider zu Dresden" abändern.

geschnittenen Panorama von „Wilhelmshöhe" in der Sammlung Pazaurek eine von Hochhuths Arbeiten ist, so vermögen wir das Urteil in dem erwähnten Bericht, daß sie „den guten böhmischen Arbeiten gleichstehend" seien, nicht zu unterschreiben. Der offenbar sehr rührige Kasseler Glasschneider schickt seine Lichtschirme und Wassergläser mit den gleichen Ansichten auch noch auf andere Ausstellungen, z. B. 1854 nach München (Nr. 3017) oder noch 1870 wieder auf die von Kassel (Nr. 798), ohne daß uns von einem weiteren „Erfolge" berichtet wird. — Verhältnismäßig reich und abwechslungsvoll müssen dagegen die Kollektionen gewesen sein, die der Glasfabrikant Faktor Franz Hampel in Schildhorst bei Alfeld auf der zweiten und dritten Gewerbeausstellung von Hannover (1837, Nr. 3315 ff. u. 1840, Nr. 2018) neben allerlei Schliff- und Preßgläsern vorführte. Da wird uns ein Becher mit dem Porträt des Königs von Hannover und dem Waterloo-Monument von Hannover, schwarz und geschnitten, um 1 Rthlr. 12 Ggr. genannt, ferner ein Becher mit demselben Porträt und der Ansicht des Schlosses Monbrillant zu gleichem Preise, zwei weitere Becher mit dem Namenszuge des Königs (zu 1 Rthlr. 2 Ggr.), einen mit dem Hermanns-Denkmal (1 Rthlr. 8 Ggr.), einer mit dem Waterloo-Monument allein (1 Rthlr. 8 Ggr.), zwei mit der Ansicht der Glasfabrik Schildhorst (zu 1 Rthlr. 8 Gr.), schließlich auch größere und kleinere Freimaurerbecher (zu 1 Rthlr. 12 Gr. und zu 8 Ggr.), wie sie in Norddeutschland gerade in der Biedermeierzeit in großer Zahl hergestellt wurden, aber künstlerisch meist nur geringes Interesse bieten. Die relativ bescheidenen Preise lassen vermuten, daß selbst für diese Ausstellungsstücke keine hervorragenden auswärtigen Meister aus weiter Ferne herangezogen worden sind. Gab es doch auch in der Nähe Kräfte, die solche Arbeiten ganz wohl bewältigen konnten, wie etwa jenen Glasermeister Oelmann, auf den die jetzt in der Städtischen Altertumssammlung von Göttingen verwahrte geschnittene blaue Rechteck-Überfangscheibe mit dem Blücherkopf (etwa von 1840) zurückgeführt wird.

Im alten reichsfreien Hamburg macht sich erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein „Glasschleifer und Steingraveur" Wenzel Kainer bemerkbar, der noch bis Ende der achtziger Jahre dort lebte und arbeitete. Verschiedene, gewöhnlich rubinierte oder blau überfangene Gläser mit Hamburger Panoramen, z. B. „Hamburg vom Wall" oder wiederholt die „St. Michaelis-Kirche"[1]), sind seine gewöhnlichen Erzeugnisse. Merkwürdigerweise verkauft er nicht nur seine geschnittenen Panoramen selbst, sondern macht von diesen auch Zinnabgüsse, die er unter Glas in bronzierten Rokoko-Zinnrahmen noch weiter ausschlachtet; und gerade diese Zinnfolienbilder sind zum Unterschiede von seinen unsignierten Gläsern durch seinen Adreßzettel „W. Kainer, Alsterarkaden in Hamburg" hervorgehoben[2]). Von solchen „Metallbildern" stellte Kainer bei der Münchner Industrieausstellung 1854 (Nr. 2731) gleich zwölf verschiedene Ansichten aus; sie beschränken sich keineswegs auf Hamburg allein; auch andere Gegenden, z. B. Karlsbad (Mühlbrunn oder Neubrunn), wurden auf diese Weise „verherrlicht". — Auch in Lübeck läßt sich der ansässige Glasschnitt erst sehr spät nachweisen; Johann Küsel, der 1858—85 Glasermeister daselbst war, soll jene einfachen, bis auf Mundrand und Bodenfläche ungeschliffenen Fußbecher mit dem Adler von Lübeck und Namen geschnitten haben, die im Lübecker Museum verwahrt werden.

Nur an einer Stelle in der Nähe der Wasserkante, nämlich in Schwerin und Umgebung, findet man mitunter recht gut geschnittene Gläser, u. z. nicht nur solche mit Panoramen z. B. der großherzoglichen Sommerresidenz Ludwigslust, sondern

[1]) Abgebildet von Lauffer im Jahresbericht des Museums für Hamburgische Geschichte von 1908, S. 195.

[2]) Wien (Leo Schidlof, Nov. 1921), Auktionskatalog Herzfelder II, Nr. 455.

auch einige mit Porträts, wie das brillantierte Glas auf sechs Füßen mit dem Brustbilde des Großherzogs Friedrich Franz I. im Schweriner Landesmuseum. Ob es sich aber um bodenständige Arbeiten handelt oder ob hierfür etwa Berliner Kräfte herangezogen worden sind, ist schwer zu sagen; Namen von dortigen Glasschneidern sind bisher keine bekannt geworden.

## Der Glasschnitt in der übrigen Kulturwelt.

Schon in früheren Jahrhunderten hatte nur das alte römisch-deutsche Reichsgebiet den Glasschnitt zur höchsten Blüte entwickelt. Italien, nämlich Venedig, hat sich im 18. Jahrhundert nur in ganz bescheidenem Maße durch den aufgezwungenen Wettbewerb ins Schlepptau nehmen lassen; in der Schweiz wie in Holland oder Schweden sind zu gewissen Zeiten kleinere, aber immerhin ganz achtbare Gruppen auch geschnittener Gläser entstanden, ebenso in England, das in dieser Beziehung wohl am schlichtesten und derbsten arbeitete; aber hoffnungsvolle neue Keime zur künstlerischen Weiterbildung sproßen nirgends hervor. Auch die Empirezeit änderte an diesen Verhältnissen sehr wenig, da selbst Frankreich, das erst jetzt eigentlich in der Hohlglasdekoration selbständig mitzusprechen anfängt, anderen Tendenzen huldigt und nicht einmal die erforderlichen Kräfte für den Glasschnitt zur Verfügung gehabt hätte. Was nur irgendwie schneiden kann, hat sich nämlich auch in Frankreich längst dem besser gewerteten Edelsteinschnitt oder aber dem beliebten und leichteren, mit anderen technischen Voraussetzungen rechnenden Muschel-Kameenschnitt zugewendet; der Glasschnitt bleibt verkümmert. Spiegel und Kronleuchter spielen eine ungleich größere Rolle als das Hohlglas, und für das letztere kommt — wenn man von venetianisierenden Überlieferungen absieht — nicht der Schnitt, sondern fast ausschließlich der Schliff in Betracht, zunächst der Bleiglas-Steinelschliff, wie er von England aus zur Modeforderung der Zeit gemacht wurde. Und dieser Schliff tritt nun so selbstherrlich auf, daß für den Schnitt kaum noch ein schmales Rändchen oder ein Rundmedaillon übrig bleibt, wo ein Monogramm, ein Wappen, eine Devise oder auch ein kleines Emblem, selten auch etwas Figurales Platz findet. So können wir uns auch kaum wundern, daß uns die Literatur dieser beiden Hauptkulturstaaten, die gegenüber dem noch nicht geeinigten Deutschen Reich den großen Vorteil ihrer allgemein anerkannten Kulturmittelpunkte London und Paris besaßen, von England überhaupt keinen führenden Glasschneider nennt und von Frankreich nur gewissermaßen zögernd den seit 1797 in Paris eingreifenden geschickten Glasgraveur irischer Abkunft O'Reilly, auf den Kristallglasvasen mit ornamentalem, ja auch figuralem Schmuck in klassizistischer Richtung zurückgeführt werden. Auch in den nächsten Jahrzehnten bildet der Glasschnitt in Frankreich eine Ausnahme. Nur die geschnittenen Glaswaren der Firma Rouyer, Maes & Co. in Billancourt (Boulogne, bei der Brücke von Sèvres) werden auf der Pariser Ausstellung von 1839 als rein und scharf, aber teuer bezeichnet[1]), finden aber als Rekordleistungen Aufnahme in das Museum von Sèvres[2]). Was in Rouen gemacht wurde, ist — nach der auf der Weltausstellung von 1900 gezeigten Collection Gaston Le Breton — nicht sehr bedeutend; ein blauer Überfangbecher mit einem geschnittenen Pferd reicht an gute Biedermeierzeitarbeiten von Böhmen nicht heran. — Es ist daher leicht verständlich, wenn sich unternehmungslustige und fortschrittliche Persönlichkeiten — und zu denen zählte damals haupt-

[1]) F. B. W. Hermann, Die Industrieausstellung zu Paris 1839, S. 300.
[2]) Brongniart und Riocreux a. a. O. S. 349.

sächlich Baron Klinglin in Vallerysthal (Dep. Meurthe) — geeignete Kräfte von auswärts kommen ließen. Gelegentlich der Pariser Ausstellung von 1844 erregt er auch mit seinen künstlerisch geschnittenen Gläsern, die mit dieser Beihilfe entstanden sind, darunter mit einem Kelch mit eingeschnittenem Jagdbild, Aufsehen. Allerdings fügt der Ausstellungsbericht[1]) hinzu, daß der geschickte Graveur Frankreich seit zwei Jahren verlassen habe, was einen Verlust für die Glaskunst bedeute; doch habe er gute Schüler hinterlassen, die seinen Geschmack und seine Art in Vallerysthal verewigen würden. Wird auch der Name dieses Glasschneiders nicht genannt, so ist es doch leicht zu erraten, daß es sich um Karl Günther („Thomannlkorl") aus Steinschönau handelt, der tatsächlich in den dreißiger Jahren in Vallerysthal[2]), Baccarat und Paris gearbeitet hat und zu den populärsten nordböhmischen Glasdekorateuren zählt. Aber er war keineswegs der einzige Nordböhme, der einige Jahre in Frankreich lebte und arbeitete; schon vor ihm war Franz Hansel aus Radowitz (um 1820) dort; später folgten — um nur die bedeutendsten Glasschneider zu nennen — wiederholt der besonders tüchtige Karl Pfohl aus Steinschönau, der sogar 1871 in Paris mit eingeschlossen wurde, oder Franz Knöchel, auch aus Steinschönau, (erst um 1860). Als Nachfolger Günthers in Vallerysthal kann der Deutsche Becker bezeichnet werden, der gelegentlich der Pariser Ausstellung von 1855 besonders rühmlich erwähnt wird. Beim gleichen Anlaß erfahren wir, daß auch die angesehene Fabrik von Saint-Louis den deutschen Mitarbeitern ihre schönsten Erfolge verdankt, wie z. B. dem Glasschneider Peter Winkler aus Böhmen, der dort ein Dutzend Jahre arbeitet, ferner dem Glasarbeitersohn Jakob Krebs, der daselbst seit seiner Kindheit beschäftigt ist, oder dem „contre-maître" Sebastian Mayer, die durch die Mitarbeitermedaille 2. Klasse ausgezeichnet werden[3]). Solche Leute zogen nicht nach Frankreich wie dereinst die alten Maler nach Italien, um von den Großen ihrer Kunst möglichst viel zu lernen, sondern lediglich des guten Verdienstes wegen[4]), das den in Nordböhmen unerreichbaren Betrag von 100 Francs und mehr Wochenlohn betrug. Natürlich erweiterte sich durch solche Reisen der Gesichtskreis manches Glasschneiders, was ihm nach seiner Rückkehr in die Heimat zu statten kam; aber erst dadurch, daß sich die jüngere französische Generation von ihren deutschböhmischen Lehrmeistern deren technische Fertigkeit aneignete, wurde es Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich, ebenfalls vorzügliche Krystallglasschnitte selbst hervorzubringen, obwohl es sich noch lange, fast bis zum Weltkrieg, die kräftige Mitarbeit namentlich deutschböhmischer Meister, wie des Hermann Geißler aus Ulrichstal oder der beiden Brüder Bittner aus Meistersdorf, gern — anonym — gefallen ließ.

Ein ähnliches Bild zeigt sich uns in England. Einer der besten nordböhmischen Glasschneider, nämlich August Böhm, verbrachte einen großen Teil seines Lebens in Stourbridge und London (vgl. Abb. 38 und 39), sein Sohn ließ sich vollständig dort nieder. Später (in den sechziger Jahren) folgten auch Franz Eisert aus Meistersdorf und Franz Knöchel aus Steinschönau, dann noch Josef Geißler, Krug aus

[1]) Rapport du Jury Central, Exposition 1844 (Paris), Bd. III, S. 485 f.

[2]) Die bisherige lokale Literatur — z. B. Anton Seidel in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Excursions-Clubs XX, 1897, S. 281 ff., den P. Karafiat im Tätigkeitsbericht des Museums von Teplitz, 1916, S. 63, abschreibt — macht zwar aus dem Baron einen Grafen und verballhornt den Namen, indem sie von einen „Grafen Wallerich von Wallerichsthal" spricht, doch wird der Irrtum durch anderweitige Nachrichten leicht aufgeklärt.

[3]) Paris, Exposition 1855; Rapports du Jury Mixte International. S. 938 und 940.

[4]) Anders liegen die Verhältnisse bei den Stein- und Muschelschleifern von Idar-Oberstein, von denen (später) die meisten in ihrer Jugend nach Paris gezogen sind, um ihr Können zu bereichern und erst dann auch etwas dort zu verdienen; 1870 wurde eine ganze Reihe von ihnen aus Paris ausgewiesen.

Ulrichstal, Hermann Müller aus Meistersdorf oder Riedl aus Arnsdorf neben anderen, weniger wichtigen Kräften nach; doch ihr Einfluß auf die Weiterentwicklung der Glasveredlungskunst war in England, das lediglich für das Schliffglas, später gar nur für das Preßglas eingenommen war, nicht sehr groß, wenn auch verschiedene englische Gläser des 19. Jahrhunderts, u. z. nicht die schlechtesten, den nordböhmischen zum Verwechseln ähnlich sehen[1]).

Unternehmungslustigere Nordböhmen zogen später, nach dem Vorbild August Böhms, gar nach Amerika, wie die Brüder Johann und Ludwig Görner aus Blottendorf oder besonders Karl Pietsch aus Steinschönau, desgleichen (1860) der schlesische Edelsteinschneider Karl Sigm. Gotth. Müller; doch hat man von einer nennenswerten Einwirkung auf den dortigen Glasschnitt ebensowenig erfahren, wie etwa von einem solchen im russischen Kiew, wohin der Glasschneider Adolf Ronge aus Wolfersdorf von Franzensbad aus gezogen war; auch ein Weidlich aus Meistersdorf hat in späteren Jahren in Finnland sein Glück versucht. Der Drang, in der Ferne das Glück zu versuchen, der in früherer Zeit zahllose deutschböhmische Glaskünstler und Glashändler nach Spanien, Holland oder in die Levante lockte, war eben auch im 19. Jahrhundert noch nicht ausgestorben. — Es wäre interessant, diese Spuren an den betreffenden Stellen weiter zu verfolgen, damit man auch die Namen der besten Schüler und etwas über deren weitere Wirksamkeit erfahren könnte. —

In Belgien, das auch erst in der Biedermeierzeit eine beachtenswerte Glasveredlung aufzuweisen hat, wird anläßlich der Ausstellung von Brüssel 1841 die hauptsächlichste Fabrik von Val-Saint-Lambert wegen ihrer vollendeten Imitationen von böhmischem Farbenglas (mit Ausnahme des noch nicht gelungenen Kupferrubin-Überfangs) besonders herausgehoben[2]); gegenüber zwei vorzüglichen Krystallglasschleifern wie Dierkx & Fils in Antwerpen und Brodier-Christiaens in Brüssel wird aber Pierre Scarsez in Brüssel, der ein geschnittenes Krystallglas mit dem Porträt des Königs ausstellt, nur mit einer ehrenvollen Erwähnung abgespeist. — Bei der Brüsseler Ausstellung von 1847[3]) lernen wir einen weiteren Glasschneider kennen, der wenigstens eine Bronzemedaille zweiter Klasse davonträgt, nämlich Alexandre Laurent in Brüssel; doch befriedigt dieser nur vom technischen Standpunkt vollständig; mit dem künstlerischen Entwurf seiner gravierten Krystallglasvase ist man wegen der Überladung mit zu vielen Figuren nicht einverstanden. — Von den Glasschnittproben, die der Glasschleifer und Glasschneider Remacle in Brüssel (Rue du Canon 6) bei der Ausstellung von 1853[4]) vorführt, erfahren wir noch weniger als über die gleichzeitig ausgestellten geschnittenen Steine des Brüsslers J. Vandendaele, von denen nur ein Stück mit der Börse von Antwerpen erwähnt wird; ob der Letztgenannte sich vielleicht auch im Glasschnitt versuchte, ist unbekannt, aber wenig wahrscheinlich. — Ein Glasgraveur Jean Baptiste Boch (bei Aug. Nyssens & Comp. in Lacken, Belgien) bekommt noch bei der Wiener Weltausstellung von 1873 den Mitarbeiter-Ehrenpreis.

---

[1]) Vgl. The Brooklyn-Museum Quarterly, October 1914, S. 135, Abb. 16. — Kollege K. Kötschau-Düsseldorf war so liebenswürdig, mir dieses Heft zur Verfügung zu stellen.

[2]) Rapports du Jury et documents de l'exposition de l'industrie Belge, 1841 (Brüssel 1842) Seite 201.

[3]) Rapports du Jury et documents de l'exposition de l'industrie Belge, 1847 (Brüssel 1848) S. 244, Nr. 131.

[4]) Catalogue de l'exposition . . . des arts industriels; Brüssel 1853, Nr. 317.

# Der Hochschnitt.

Der Glasschnitt im Hochrelief, namentlich der figurale oder gar Porträt-Hochschnitt bildete zu allen Zeiten eine Ausnahme, nie die Regel. Selbst von dem Hauptmeister dieses Gebietes, dem Cassler Gundelach zu Anfang des 18. Jahrhunderts sind verhältnismäßig nur wenig Arbeiten vorhanden. Die besten Kräfte, die diese überaus schwierige Technik meisterten, haben sich immer lieber als Edelsteinschneider, später auch bequemer als Muschel-Kameenschneider betätigt. Während nun im Edelsteinschnitt in dieser Richtung doch vielfach fortlaufende Überlieferungen, ja Werkstattzusammenhänge nachweisbar sind, haben die wenigen Glasschneider, die mit mehr oder weniger Geschick auch Hochschnittarbeiten hervorbrachten, gewöhnlich autodidaktisch begonnen und sich mit nur vereinzelten Proben begnügt, so in Potsdam oder in Schlesien, wohin der Hochschnitt auch in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts übergreift und so reizvolle Rokokogefäße wie die Garnitur mit den Adlerschälchen der Berliner Sammlung Mühsam (Nr. 166ff.) oder den ungefähr gleichzeitigen Deckelpokal mit dem Brustbilde des Prinzen Heinrich von Preußen von C. G. Schneider-Warmbrunn im Berliner Hohenzollern-Museum geschaffen hat. Nur wenig später sind, von diesen Arbeiten wieder vollständig unabhängig, die beiden reichen Hochschnitt-Porträtgläser von J. Sang entstanden, nämlich der signierte Rokokopokal mit dem von Tiefschnitt-Allegorien umgebenen Reliefporträt des Kaisers Josef II. und der unbedingt von derselben Hand und zur gleichen Zeit geschnittene Zylinderbecher in der ehemaligen Minutolisammlung[1]), der, auch von vier weiblichen Allegorien umgeben, das gekrönte Hochschnitt-Brustbild eines Fürsten „J. G. G." aufweist und sich seit Jahren in der Sammlung Dr. List in Magdeburg befindet.

Derartige hervorragende Hochschnittleistungen hat der Klassizismus und die nachfolgende Periode nicht mehr zu verzeichnen. Und doch wagen sich immer wieder einzelne Künstler an solche Aufgaben heran, wie das um 1790 entstandene, im Wiener Hofmuseum bewahrte gedeckelte Kelchglas auf quadratischer Plinthe mit den beiden hintereinander angebrachten Hochschnitt-Brustbildern des letzten römisch-deutschen Kaisers Franz II. und seiner zweiten Frau Maria Theresia von Sizilien[2]) beweist. Name und Heimat des Künstlers sind vorläufig unbekannt. Aber durch die Verwandtschaft mit einigen in nordböhmischen Sammlungen befindlichen, allerdings etwas jüngeren Arbeiten wird man auf Nordböhmen oder Schlesien hingelenkt. In der Sammlung W. Jilek in Steinschönau steht ein bereits brillantierter Zylinderbecher, der vorn in einem archaisierenden, d. h. noch barocke Formen aufweisenden Medaillon die auch hintereinander angebrachten, ebenfalls nach rechts gewendeten Hochschnitt-Brustbilder eines Ehepaares zeigt (Abb. 124), die unten nebst einer Hausmarke die Initialen F. V. und M. A. V. tragen und der Tradition nach die Eheleute Vogel darstellen; diese Überlieferung wurde durch den derzeitigen Besitzer des Glases urkundlich bestätigt, der herausfand, daß es sich um Franz Vogel (geb. 31. März 1782 in Steinschönau, gestorben 10. November 1836 in Konstantinopel) und seine Frau Maria Anna Vogel, geb. Ritter (in Schönfeld am 7. Dezember 1780 geboren) handelt.

---

[1]) A. von Minutoli, „Vorbilder", Liegnitz 1854, I, 145; und im kleinen Katalog von 1872 Nr. 2349 bzw. 5057.

[2]) Abbildung (leider nicht sehr gut) in der zweiten Aufl. von Robert Schmidt: Das Glas, 1922, S. 305. Bisher wurden die Porträts irrtümlich auf Kaiser Josef II. und seine Mutter bezogen.

Darnach kann das Glas erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts gemacht worden sein, was auch mit dem flachen Steinelschliff gut zusammengeht. Ob die weitere Überlieferung, daß das Glas von einem gewissen Pietsch geschnitten worden sei, von dessen Nachkommen es erworben wurde, ebenso bestätigt werden kann, ist eine offene Frage; dieser Name ist in der Gegend ungemein häufig. Trotz des Zeitintervalls von etwa einem Dutzend Jahren ist aber ein Zusammenhang mit dem Wiener Deckelkelchglas nicht von der Hand zu weisen, zumal etwas diesem Näherstehendes unbekannt ist.

Unbedingt sicher von demselben Glasschneider wie der Becher mit dem Ehepaar Vogel sind zwei weitere, allerdings noch schlichtere, ebenfalls brillantiert ge-

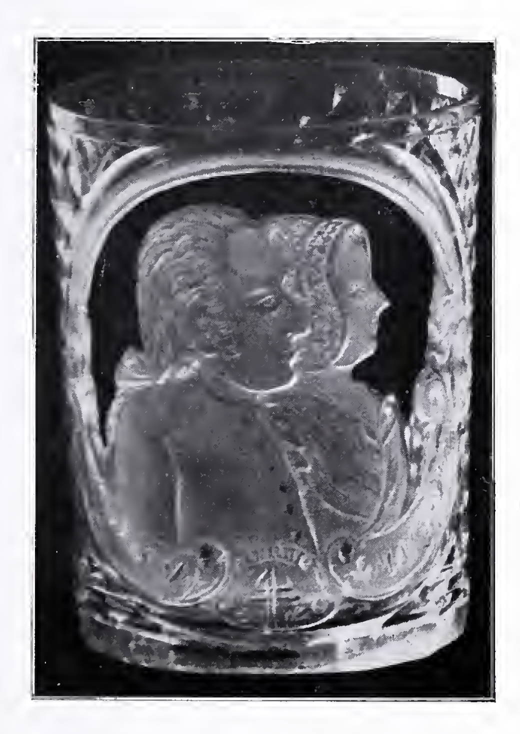


Abb. 124. Hochschnittbecher mit dem Ehepaar Vogel, Nordböhmen, 18. Jahrh. Ende.



Abb. 125. Hochschnittbecher mit Porträtkopf („Graf Wratislaw“), Nordböhmen, um 1820.

(Steinschönau, Sammlung W. Jilek.)

schliffene Walzenbecher der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau, die vorn in einem Rundmedaillon Heiligenbrustbilder, und zwar „S. Joseph“ und „S. Maria Anna“, aufweisen. Und noch ein drittes, zum Teil brillantiertes Zylinderglas mit Heiligenbrustbild in Hochschnitt, nämlich „S. Barbara“ beim Vetter des genannten Glassammlers F. F. Palme, gehört hierher; es wurde — nach der Familienüberlieferung — für eine Barbara Krause in Steinschönau vor 1807, wohl auch in Steinschönau selbst, geschnitten. Die geringere Qualität (z. B. sehr ungeschickte Hand) muß uns nicht wundern, da solche Arbeiten natürlich viel geringer bezahlt worden sind als ein Glas, das an den Wiener Hof ging, für den sich somit der Glasschneider ganz besonders zusammengenommen haben wird.

In der gleichen Richtung liegt auch der reiche, etwas jüngere Zylinderbecher der Sammlung W. Jilek in Steinschönau, der neben üppigster Kuglergraveurarbeit

im vorderen Rundmedaillon den antikisierenden, nach links gewendeten Kopf eines jungen Mannes, angeblich des Grafen Josef Wratislaw von Mitrowitz (Abb. 125) vorstellt. Der Reliefschnitt, so ängstlich er auch sein mag, verrät gegenüber den eben angeführten Heiligengläsern einen beträchtlichen Fortschritt, und der Überreichtum von geschliffenen und geschnittenen Ornamentzutaten weist diesem Glase einen Platz unter den besten Kuglergraveurarbeiten an.

Um 1820 taucht eine kleine, aber interessante Gruppe von meist farblosen Gläsern auf, die Namen oder andere Worte umlaufend im Hochschnitt[1]) hell vom matten Hintergrund herausarbeitet. Ein Henkel-Fußbecher der Sammlung Dr. R. Graf in Graz zeigt — über drei Tiefschnitt-Medaillons mit Bildchen von Glaube, Hoffnung und Liebe — in großen lateinischen Kursivbuchstaben das Wort „ERINERUNG" (!), und ein netter Kuglergraveur-Becher der Sammlung Victor von Portheim in Wien trägt oben in gleicher Weise den Relieffries „FERDINAND", wobei die einzelnen Buchstaben auch von kleinen Blümchen begleitet werden. Dagegen steht auf einem Becher der Sammlung Stephan Rath in Wien neben einem Rundmedaillon mit dem Tiefschnitt-Porträt Blüchers der Name BLÜCHER in großen Kapitalbuchstaben ebenfalls in Hochrelief. Alle drei Gläser waren auf der Gläserausstellung des Österreichischen Museums 1922 (Nr. 494ff.) zu sehen. Wahrscheinlich haben wir es mit Erzeugnissen von Eisner & Sohn in Bergreichenstein (vgl. S. 107) zu tun.

Häufig sind aber Hochschnittarbeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht, zumal diejenigen Künstler, denen diese Technik nicht nur eine gelegentliche Ausnahme-Bravourleistung bedeutete, sondern tatsächlich geläufig wurde, in dem damals beliebten und auch auf deutschem Boden, in der Gegend von Idar-Oberstein und anderwärts, blühenden Muschelkameenschnitt leicht lohnendere Beschäftigung finden konnten. — Sonderbarerweise hat nicht einmal die Überfangtechnik, die doch mit ihren zwei oder drei übereinander angeordneten Lagen von beliebig abzustufender Farbengebung und Trübungsbeimischung, wie mit ihren alle Halbedelsteine an Umfang sehr bedeutend überbietenden Maßen jeden Kameoschneider unbedingt hätte verlocken müssen, fast keine hervorragenden Schöpfungen gezeitigt. Solche Gläser wie der Kupfer-Rubin-Überfangbecher mit dem kameenartig behandelten springenden gescheckten Pferd der ehemaligen Sammlung Walcher von Molthein[2]) sind seltene Ausnahmen. Auch Überfang-Hochschnitt, der sich im Effekt an die Jasperwaaren Wedgwoods anlehnt und Landschaften, Hirsche[3]) oder auch nur Weinlaubranken aus dem opakweißen Emailüberfang auf blauem oder rosa Grunde herausarbeitet und zu weiterer Angleichung überdies mattiert, ist nicht lange beliebt gewesen; waren doch die gleichen Wirkungen mit pastos aufliegender Emailmalerei viel bequemer, daher bedeutend billiger erreichbar. Ein im leichten Reliefschnitt in Emailweiß und Dunkelkobalt auf Krystallgrund geschnittener Becher mit dem Panorama „Neubad" im Museum von Haida nennt auf einem (erst bei der Erwerbung dieses Stückes hinzugekommenen) Zettel als Verfertiger Alexander Pfohl in Neuwelt, 1864, ein rosa Teller mit weißem Reliefweinlaub derselben Sammlung sonderbarerweise einen Josef Pfohl in Neuwelt „1820", eine Zahl, die berichtigt werden muß, da dieser Teller aus stilistischen Gründen erst der Mitte des 19. Jahrhunderts angehören kann. Die diesen Arbeiten gemeinsame matte Oberfläche trifft

---

[1]) Stephan Edler v. Keeß, Beschreibung der Fabrikate . . ., Wien 1823, S. 869, sagt: „Die erhoben geschnittenen Buchstaben . . . gehören zu den neuesten Verschönerungen des Schleifglases."

[2]) Zweimal abgebildet in der Zeitschrift „Kunst u. Kunsthandwerk" und zwar XIV (1911), S. 23, und XVIII (1915), S. 24.

[3]) Vgl. Wiener Auktion E. Herzfelder (L. Schidlof, November 1921) Nr. 512.

man aber auch bei späten farbigen — meist blauen oder roten — Überfang-Weinlaubranken oder Pferden auf farblosen Gläsern (z. B. in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau oder in der Sammlung Pazaurek) an, die sich an Wedgwood ebensowenig anlehnen wie an Stein- oder Muschelkameen. — Die großen Wirkungen von Relief-Hochschnitt auf mehrfachem Überfangglas, die China vorwiegend in den kleinen Tabakfläschchen eingeleitet und die Emile Gallé gegen das Ende des 19. Jahrhunderts in anderen Richtungen zu verwerten begonnen hatte, wird erst eine spätere Zeit aus dem Material noch ganz herauszuholen haben.

# Kuglergraveurarbeiten.

„Kein Kugelschneider noch Polierer soll, bei mir vorbehaltener Strafe, denen Glasschneidern mit ihrer Arbeit nicht den geringsten Eintrag thuen.“ — so steht es im 7. Absatz der obrigkeitlichen Satzungen für die Zunft der Glasschneider, Maler und Schraubenmacher von Steinschönau vom Jahre 1697[1]); Ähnliches war auch



Abb. 126. Kuglergraveurbecher, Nordböhmen, um 1820. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)



Abb. 127. Kuglergraveurbecher. Nordböhmen, um 1820. (Reichenberg, Sammlung E. Conrath,)

in den Statuten von Bürgstein von 1776 festgelegt. Und daran hielt man sich auch. Das „Kugeln“, „Eckigreiben“, jede Art von Schliff blieb Sache der Schleifer (Kugler, Polierer, Eckigreiber), während der Glasschneider nur den Schnitt besorgte, teils unmittelbar auf dem ungeschliffenen Glase oder — was in Böhmen und Schlesien viel häufiger war — auf dem zuvor geschliffenen, namentlich facettierten Glase, das aber nicht er, sondern eben der Glasschleifer vorher so bearbeitet hatte.

Merkwürdig, gerade in der Zeit der beginnenden Industrialisierung, die eine weit-

[1]) Schebek a. a. O. S. 281 und 287.




Abb. 128. Kuglergraveurbecher, Nordböhmen, 1827. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)



Abb. 129. Kuglergraveurbecher mit Liebespaar, Nordböhmen, 1816, (Sammlung Pazaurek.)

gehende Arbeitsteilung aller Vorgänge im Gefolge hatte, lassen sich in der Glasveredlung, die alte Handwerkskunst bleibt, entgegengesetzte Bestrebungen erkennen; sie werden nicht mehr beanstandet, da die alten Zunftordnungen ihre frühere unerbittliche Strenge verloren haben. Und gerade dadurch entsteht zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine allerdings nicht sehr große Gruppe von Arbeiten, die eine besondere Note haben, weil Schliff und Schnitt durch Personalunion vereinigt sind, somit neue reizvolle Wirkungen durch innige Rücksichtnahme auf die gegenseitigen Wechselbeziehungen zwischen der Arbeit am Kuglerstuhl und Glasschneidezeug ermöglichen. Der Glasschneider, der auch den Kuglerstuhl beherrscht, d. h. der „Kuglergraveur“ wird von einer ihn vielleicht nicht immer befriedigenden Vorarbeit einer anderen Person unabhängig und kann sein Werk ganz nach eigenem Entwurf gestalten, wobei auch jede Schliffarbeit gewöhnlich viel peinlicher, sauberer und feiner ausfällt, da er eben durch den Schnitt an subtilste Arbeit gewöhnt ist. Der Schnitt dagegen steht, namentlich bei figuralen Motiven, nicht immer auf der Höhe, so daß manche Kuglergraveurarbeiten trotz der aufgewendeten nicht unbeträchtlichen Mühe nur wenig befriedigen. In dieser Beziehung seien hauptsächlich jene Becher — z.B. im Österreich. Museum in Wien[1]), im Berliner Schloßmuseum[2]),

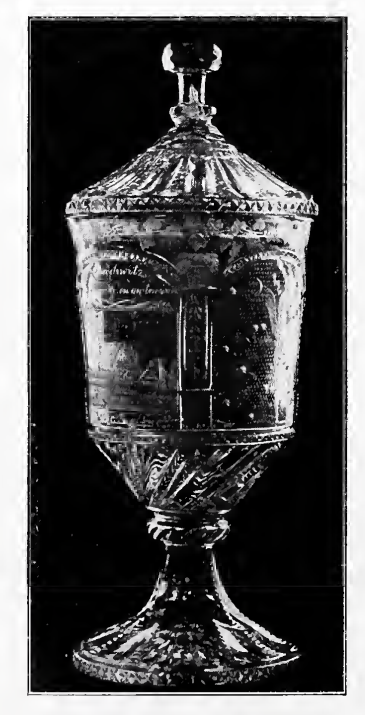


Abb. 130. Poutatine-Pokal, 1808. (Hamburg, Sammlung Geheimrat von Heye.)

[1]) Abbildung bei Bruno Bucher, Glassammlung des Österr. Museums, Tafel XI, Nr. 6758.

[2]) Abb. in Eduard Leisching, der Wiener Kongreß, S. 180.

in der Sammlung Pazaurek und a. a. O. — erwähnt, die in Anlehnung an Hochreliefschnitt umlaufende Bordüren von Weintrauben, Hopfenlaub, Rosen u. dgl. zeigen, die jedoch nicht durchmodellierte Gebilde sind, sondern nur mit Schnitt übergangene Buckel, deren Umgebung durch Schliff abgearbeitet worden ist. Selbst die bei solchen Objekten nicht seltene Bronzereifenmontierung vermag die Plumpheit dieser Gläser nicht wesentlich zu mildern.

Erfreulicher sind — wie z. B. Beispiele in den Sammlungen F. F. Palme (Abb. 126) oder Jilek, beide in Steinschönau, dartun — jene Kuglergraveurarbeiten, bei denen die erhabenen Buckel in Medaillons oder palmettenartige Ornamente einkomponiert und durch zarten Schnitt belebt werden. Die besten Arbeiten dieser Gruppe aber entstehen, wenn der Schliff zunächst die konstruktive Gliederung der Glasveredlung übernimmt, das Gerüst für den sonstigen, oft sehr reich geschnittenen Schmuck, also neben Medaillons auch wulstartige Gehänge, Rautenformen, Obeliske, namentlich aber Pilaster, meist mit zartester Brillantierung oder Linienschraffierung, vorsieht, zwischen die sich der ornamentale oder figurale Tiefschnitt einfügt. Die Sammlungen des Österreichischen Museums in Wien[1]), von E. Conrath in Reichenberg (Abb. 127) oder F. F. Palme in Steinschönau (Abb. 128), und zwar hier vom Jahre 1827, zeigen charakteristische Beispiele. Bei reicheren Arbeiten tritt auch figuraler Schnitt hinzu, wie bei dem Becher mit dem sitzenden Liebespaar von 1816 und zwei Schlangenhenkelurnen der Sammlung Pazaurek (Abb. 129). — Neben Bechern kommen auch reich geschliffene Pokale vor, wie der der Sammlung Heye in Hamburg (Abb. 130) mit Sonne, Mond und Sternen auf gepünkteltem Untergrund, ferner einem Panorama „Zchachwitz près de Dresde ou on trouve“ und in einem Rundmedaillon „Le Prince Poutatine et Son Epouse, — le tout bon“ nebst dem Datum „Fev. 1808“. Noch feiner ist der undatierte Pokal, ebenfalls mit kleinen Landschaftsbildchen — diesmal in kreisrunden brillantierten Reifen —, der ehemaligen Sammlung Minutoli in Liegnitz[2]), zumal hier noch zarte Gehänge mit Medaillons mit Tierkreiszeichen und anderen Emblemen hinzutreten. In der gleichen Richtung liegen auch die schönen Becher mit Putten und Amoretten der Sammlungen Dr. Max Strauß in Wien[3]) und J. Mühsam in Berlin[4]).



Abb. 131. Kuglergraveurbecher, Schlesien, um 1810. (Breslau, Schles. Museum f. K. u. A.)

---

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ II, 199, 8S. 458. — Vgl. auch die Abbildung im Katalog der Gläserausstellung des Österreichischen Museums, Oktober 1922, Nr. 464.

[2]) Photographie in A. v. Minutoli „Vorbilder“ (Liegnitz 1855) II, 58 links oben.

[3]) Abbildung in E. Leisching, Der Wiener Kongreß, S. 181.

[4]) Abbildung bei Robert Schmidt, Gläser der Sammlung Mühsam, S. 78, Nr. 375.



Abb. 132. Kuglergraveurpokal, Schlesien, 1815. (Breslau, Schles. Museum f. K. u. A.)

Wo sind diese Kuglergraveurarbeiten entstanden? Einzelnes zweifellos in Nordböhmen, wo uns in den Kalkulations- und Musterbüchern der alten Firma Reinhold Palme Söhne in Haida (ehedem in Parchen) in den Jahren 1814—1819 (ältestes Buch S. 116) als solche Meister Kittel und Kreibich, beide in Broche bei Meistersdorf, ferner um 1833 (in dem Buch von 1827 S. 53 und 54) Hegenbarth[1]) und Palme, beide in Steinschönau, genannt werden. Bei der ungemeinen Häufigkeit gerade dieser Namen in der Gegend um Haida-Steinschönau ist jedoch in Ermangelung von Signaturen kein weiterer Anhaltspunkt zu gewinnen. Man wird diesen und ähnlichen Kräften namentlich die hier unter 126ff. abgebildeten Gläser zuzuschreiben haben.

Weitaus die meisten und gerade die reichsten und schönsten Kuglergraveurarbeiten sind aber sicherlich auf Schlesien, hauptsächlich auf Warmbrunn und Umgebung, zurückzuführen. Dafür sprechen zunächst gewisse handwerklich-technische Zusammenhänge, weil gerade hier die mit Detailschnitt oft reich bedeckte Schliffpalmette oder der ebenso behandelte Sparrenschliff — z. B. auf einem schönen Deckelpokal des Schlosses von Dessau — in der Zeit vor und nach dem Hubertusburger Frieden zu den geläufigsten Verzierungsarten zählten und den Gedanken, Schliff und Schnitt in einer Hand zu vereinigen besonders nahe legen mochten. Die häufigen Klagen über den Niedergang des Glasschnittes nach der Lostrennung von Österreich, der 1787 auch vom Minister von Hoym zugestanden wird, muß die Hauptmeister im Hirschberger Tal angespornt haben, auch manche Motive von der sie jetzt am meisten bedrückenden Potsdamer Konkurrenz herüberzunehmen, und schließlich mag die gerade damals stark betonte Vorliebe für den Steinschnitt[2]) den Glasschneidern die Beschäftigung mit dem Kuglerstuhl besonders nahe gelegt haben. Aber neben diesen allgemeinen Erwägungen gibt es auch unmittelbare Hinweise der Gläser selbst. Schon verschiedene Freimaurergläser von Kuglergraveuren — darunter eines in der Sammlung Pazaurek — sprechen für Schlesien und nicht für Böhmen. Ein Kugler-



Abb. 133. Ottmachau-Kuglergraveurbecher, Schlesien, 1830. (Breslau, Schles. Museum f. K. u. A.)

[1]) Nach mündlicher Aussage des Fabrikanten und Gläsersammlers Franz Friedrich Palme in Steinschönau soll der Gründer des Hauses Franz Hegenbart Söhne in Steinschönau Kuglergraveur gewesen sein.

[2]) Hugo Seydel, Beiträge zur Geschichte des Siegelstein- und Glasschnittes und der Glaserzeugung im Riesen- und Isergebirge. Schlesiens Vorzeit VII (1919), S. 248ff.

graveurbecher derselben Sammlung mit Spiralrankenschliff und geschnittenen Blumen schließt im Boden einen preußischen Silbergroschen vom Jahre 1827 ein. Aber wir finden auf Schliffschnitt-Gläsern auch wiederholt schlesische Panoramen, wie etwa auf dem schweren Fußbecher mit den vier Medaillons von Warmbrunn, der Schneekoppe, dem Kynast und Hirschberg in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau oder auf dem schon späten, der Sammlung Pazaurek angehörenden Becher, der in drei fein brillantierten Kreisreifen Warmbrunn und die Kirche von Wang nebst einer Widmung von 1845 zeigt.



Abb. 134. Kuglergraveurbecher des Meisters I. B., um 1820. (Reichenberg, Sammlung Gustav Schmidt.)

Die schönsten Kuglergraveurarbeiten bewahren auch die schlesischen Sammlungen, hauptsächlich das Schlesische Museum in Breslau. Hier steht u. a. der überreiche Becher mit den brillantierten Schliffgehängen zwischen den Pilastern (Abb. 131), hier auch der reizvolle Deckelpokal mit den kleinen Figürchen des Apollo, Hephaistos, Hermes und Dionysos in fein brillantierten Kreisrähmchen zwischen ebenso behandelten Pilastern und üppigem Begleitornament in Schnitt (Abb. 132), der auf der Bodenfläche, die bei allen Kuglergraveurarbeiten wieder, wie ehedem, sehr sorgfältig behandelt zu sein pflegt, außer dem Monogramm F. F. v. S. T. noch das Datum „21. July 1815“ trägt. — Und das dritte Stück dieser Gruppe in dem gleichen Museum, ein bereits spätes und viel derberes Stück, eine brüderliche Widmung von 1830 (Abb. 133) mit früheren Erinnerungsdaten (Hochheim 1792, Kirweiler 1793 und Fogelveh 1794) trägt geradezu den Namen „Ottmachau“, das in Schlesien liegt. Ein Vergleich dieser Arbeit, wie des oben genannten Panoramenbechers, mit den älteren, viel liebevoller behandelten Stücken bestätigt, daß die Blütezeit der Kuglergraveurarbeiten in die ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts fällt.



Abb. 135. Hoch- und Tiefschnittbecher, um 1820. (Ehemalige Sammlung von Minutoli in Liegnitz.)

Die Frage nach der wohl in Warmbrunn zu suchenden Werkstatt wenigstens des Hauptmeisters unter den Kuglergraveuren muß vorläufig noch offen gelassen werden, bis ein glücklicher Fund eine deutliche Signatur zu Tage fördert oder die Lokalforschung einen sonstigen Beweis herausgefunden haben wird. Den einzigen Anhaltspunkt für weitere Forschungen

gibt vorläufig ein besonders gut geschnittener Walzenbecher der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg (Abb. 134), obwohl hier der Schliff — mit Ausnahme der unteren Kleeblattbordüre — zurücktritt. Zahlreiche emblematische Beziehungen deuten auf eine individuelle Bestimmung: Vase mit Adler, Lorbeer und Waffentrophäen, landwirtschaftliche Wappen, Weinlaub, ein Altar mit Vogel, von Blumen umgeben, und darauf die Meistersignatur: I. B. (oder L. B?)[1]. Auf der Bodenfläche ist ein quadratisches Ornament mit drei Rosen angebracht. Aber besser als all dies ist das Perlenrähmchen-Hauptmedaillon mit einer weiblichen Trauerallegorie[2]. Diese steht den antikisierenden geschnittenen Steinen der Empirezeit ebenso nahe wie einem ebenfalls zylindrischen Glasbecher der ehemaligen Sammlung A. v. Minutoli[3] (Abb. 135), der zwei ähnliche Medaillons zeigt, neben einem dritten, das das Hochreliefporträt eines jungen Mannes aufweist. Dadurch wird der leicht begreifliche Zusammenhang der Kuglergraveurmit den Hochschnittgläsern unterstrichen, und wir erhalten neue Fingerzeige, in welcher Richtung wir die Hauptmeister der genannten beiden Gruppen vornehmlich zu suchen haben werden. Aber auch die Verwandtschaft der letztgenannten Arbeiten mit Gottstein ist in die Augen springend; vielleicht lösen sich einige Rätsel, wenn wir über diesen ausgezeichneten Glasschneider näher unterrichtet sein werden.

# Die Transparentmalerei von Mohn und Genossen.

Die mehr oder weniger pastos aufliegende Emailfarbenmalerei, vorwiegend auf durchsichtigem Glase, deren Blütezeit hauptsächlich vor den Dreißigjährigen Krieg fällt, war im Laufe der Zeit, namentlich während des 18. Jahrhunderts, immer tiefer gesunken und schließlich ganz zu ungelenken, in ewigen Wiederholungen langweilig gewordenen Kleckpinseleien erstarrt, denen eine fortgeerbte handwerklich-bäuerische Technik mitunter vielleicht den Reiz naiver Stilisierung gerettet haben mag, deren Ausläufer im 19. Jahrhundert — z. B. auf rohen Branntweinflaschen oder Wirtshausgläsern — sich jedoch in einer Umwelt differenzierter europäischer Kultur nicht mehr zu behaupten vermochten. Leider trat aber damit, weil sich die seit dem 17. Jahrhundert wiederholten Bestrebungen, die alte Emailmalerei höfisch zu verfeinern, gegenüber dem beliebteren Schliff- und Schnittglas nicht durchzusetzen vermochten und schließlich auch die dem Porzellan abgelauschten Genredekore in Watteau-Art vorwiegend zum Beinglas abschwenkten, der alte Grundsatz, daß für Hohlgläser die Malerei im auffallenden Lichte die wirkungsvollere sein müsse, immer mehr in den Hintergrund. Während man namentlich im 17. und 18. Jahrhundert ungeschickterweise Fensterscheiben so gerne auch mit undurchsichtigen Emailfarben schmücken zu dürfen glaubt, erinnert sich nun das Hohlglas daran, daß schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Tafelglasmaler neben Schwarzlot auch durchsichtige Farben, in erster Reihe Silbergelb nebst etwas schmutzigem Rot, Grün und Blau, auf Hohlgläser anwandten. In einer Zeit, die in romantischer Schwärmerei mittelalterliche Kirchenfensterherrlichkeit zu neuem Leben erwecken wollte und dies auch allmählich durchsetzte, dürfen wir uns nicht wundern, die Transparentmalerei auch auf Hohlglas zur großen Mode werden zu sehen.

[1] Der Glasschneider Johann Benjamin Bräuer in Petersdorf, der auf einem Vertrag vom 19. August 1809 mit unterschrieben ist, wäre — nach der freundlichen Mitteilung von Dr. Hans Tichy in Schreiberhau der einzige, auf den diese Initialen passen könnten. Da wir aber sonst nichts über ihn wissen, darf keine vorschnelle Vermutung geäußert werden.

[2] Vgl. auch Abb. 86.

[3] A. v. Minutoli, „Vorbilder" (Liegnitz 1855) II, Tafel 58, oben Mitte. — Auch auf den verwandten Walzenbecher der Sammlung Dr. F. Katz in Reichenberg (Abb. 117) sei hier nochmals hingewiesen.

Aber nicht Tafelglasmaler, wie im 17. Jahrhundert besonders der Hamburger Johannes Schaper, seit 1655 in Nürnberg (geb. 1621, gest. 1670), oder sein Zeitgenosse Wolfgang Spengler in Konstanz (tätig um 1624—1678), haben diesen Schritt in der Empirezeit eingeleitet. Die Befruchtung geschieht vielmehr von seiten der Keramik, die ja Schaper auch einige der schönsten Leistungen zu verdanken hat. Seit dem Aufkommen des Muffelbrandes sind es ja vielfach dieselben Meister, die einerseits Gläser, andererseits Keramik, zunächst Fayencen, dann Porzellan, gleichzeitig und nebeneinander schmückten. Namentlich die deutschen Porzellan-Hausmaler, in erster Reihe der Breslauer Preußler, haben im 18. Jahrhundert zahllose Gläser, und zwar keineswegs nur Beingläser, mit gleicher Liebe, ja, wenn für sie das Porzellanmaterial nicht immer zur Hand war, recht ausgiebig bemalt, zumal ja die technischen Voraussetzungen für beide Gruppen fast die gleichen sind.

Ein deutscher Porzellan-Hausmaler war es denn auch, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts die zarte Porzellanmalerei auf das farblose Krystallglas mit besonderem Gelingen übertrug: Samuel Mohn und sein Sohn. Samuel — nicht Sigismund[1]) — Mohn wurde in Niederclobicau[2]) (Kreis Merseburg) als der Sohn eines Nachtwächters Johann Christian Mohn und dessen Frau Christine geb. Neubert am 16. April 1762[3]) geboren. Von irgendwelcher künstlerischer Betätigung erfahren wir zunächst nichts; auch gelegentlich seiner ersten Vermählung mit der Jägerstochter Marie Rosina Katharina Löwen, die am 25. Juni 1787 in Weißenfels stattfindet, tritt er uns nicht etwa als Maler, sondern als „Mousquetier unter dem Infanterie-Regiment Churfürst und des Herrn Obrist-Lieutnant Sängers Kompagnie“ [4]) entgegen. Noch

[1]) Der unrichtige Vorname „Sigismund“, der seit M. A. Gessert („Geschichte der Glasmalerei“, 1839, S. 294) bis zur ersten Richtigstellung durch Sauerlandt (im Jahresbericht des „Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle a. d. S.“ von 1910, S. 28) spukte, mag dadurch begünstigt worden sein, daß Samuel Mohn seine Porzellane und Gläser fast ausnahmslos nur mit einem „S“, nur ganz selten — wie auf der Silhouettentasse der Sammlung Pazaurek — mit dem vollen Vornamen zeichnete. Ob diese Verwechslung vielleicht mit dem späteren Übertritt des jüngeren Mohn zur katholischen Kirche (1824) irgendwie zusammenhängt, daß man sich der alttestamentarischen, aber auch in evangelischen Kreisen beliebten Vornamen zu schämen begann, läßt sich nicht entscheiden. Wahrscheinlicher dürfte dieser Irrtum auf eine Doppelsignatur zurückzuführen sein, wie wir sie bei den meist nicht eigenhändigen Mohn-Gläsern wiederholt finden, da ja zu den Schülern des alten Samuel Mohn in Dresden seit 1809 auch der Kupferstecher Christian Siegmund zählte. Es kann sich aber auch nur um eine Flüchtigkeitsübertragung des Vornamens Sigismund des berühmteren zeitgenössischen Nürnberger Glasmalers Frank handeln, ähnlich wie die ältere Kunstgeschichte dem Rembrandt Harmensz van Rijn die beiden Vornamen seines vlämischen Zeitgenossen Peter Paul Rubens verleihen zu müssen glaubte.

[2]) Freundliche Auskunft, die ich dem Pfarrer Dr. Voigt in Niederclobicau verdanke. Die bisherige Annahme, daß Weißenfels der Geburtsort S. Mohns wäre, ist ebenso unrichtig wie die Mitteilung, daß er aus „Delitzsch am Berge ohnweit Lauchstädt“ stammt, obwohl dies auch urkundlich — im Ratsarchiv der Stadt Dresden (Rats-A., Parteisachen, M. 139, S. 56) — erwähnt wird. Zu Delitz am Berge (damals auch „Dölitz“ geschrieben) wohnte in den späteren Jahren nur sein Vater (dem die heute im Museum von Halle befindliche Silhouettentasse von 1807 gewidmet wurde), und dieser ist auch dort — nach der liebenswürdigen Auskunft des dortigen Pfarrers Hennig — 1818, 87½ Jahre alt, gestorben. Die Kirchenbücher von Weißenfels und Delitz enthalten auch tatsächlich keine auf Samuel Mohn bezügliche Eintragung. — Weitere noch wichtigere Beiträge und Auskünfte über S. Mohns Biographie erhielt ich auch vom Archivar Dr. Butte in Dresden, desgleichen von Oberstudienrat Ernst Sigismund in Oschatz (Sachsen), Museumsdirektor Dr. Josephi in Schwerin und Archivdirektor Hermann Hango in Wien, denen ich hierfür verbindlichst danke.

[3]) Das noch von G. Lenz-Berlin in seinem wichtigen Aufsatz über „Mohn-Tassen“ (in der Wiener Museumszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ XXI (1918), S. 422ff.) angegebene Geburtsdatum „1760“ wird auch durch das Totenbuch der Neustädter Drei-Königs-Kirche (1815, Nr. 181) richtiggestellt, das den Samuel Mohn, der am 26. Juli 1815, früh 3 Uhr, an Lungenentzündung stirbt, als 53 Jahre alt bezeichnet.

[4]) Freundliche Auskunft des Kirchenbuchführers M. Thillitz der evangelischen Stadtkirche in Weißenfels.

1789 ist Mohn da ansässig, da ihm hier[1]) in diesem Jahre ein Sohn Gottlob[2]) Samuel geboren wird, der später die Tätigkeit seines Vaters als Porzellan- und Glasmaler erfolgreich unterstützte und fortsetzte. Am längsten, jedenfalls bis 1802, scheint sich Samuel Mohn, der ein unstätes Wanderleben führte, in Halle aufgehalten zu haben, wo ihm seine Frau — in zweiter Ehe ist er mit Johanna Franziska v. Seydlitz verheiratet — zwei weitere Söhne schenkt, nämlich Ludwig (geb. 1797) und Johann August (geb. 1800)[3]); in den nachfolgenden unruhigen Kriegsjahren finden wir ihn bald in Berlin (1803), bald beim Fürsten Isenburg, bald in Leipzig (1804), auch in Stettin, dann in Mecklenburg, und zwar in Neu-Brandenburg, Doberan (1806)[4]) und Rostock (Herbst 1806), ferner noch einmal in Berlin (1806), schließlich seit Ende 1806 in Leipzig, wo er sich eine Zeitlang sogar mit dem Plane trägt, auch in Rußland sein Glück zu versuchen, und seit Anfang 1809 in Dresden, zunächst auf der Altstadt in der Wilsdruffgasse Nr. 212, dann in der Scheffelgasse[5]) Nr. 156 (nach dem Adreßbuch von 1811) und 166 (nach dem Adreßbuch von 1812 und den Ankündigungen), endlich auf der Neustadt in der Rähnitzgasse Nr. 99, wo er auch am 26. Juli 1815 mit Hinterlassung einer Wittwe und von vier Söhnen und drei Töchtern verstirbt.

Von Samuels Söhnen interessiert uns am meisten der am 4. November 1789 in Weißenfels geborene Gottlob Samuel[6]), dem sein Vater eine sorgfältigere Bildung zu geben bestrebt war, als er sie selbst genossen hatte. Dem beständigen Domizilwechsel seines Vaters folgend, besucht er die Gymnasien von Halle, Berlin und Stettin, nimmt 1805 Fühlung mit dem bekannten Berliner Chemiker Klaproth, bei dem wie bei Hermbstädt er auch 1806 seine Kenntnisse bereichert. Während des Leipziger Aufenthaltes 1807 und 1808 genießt er Unterweisungen des Zeichenprofessors Johann Veit Schnorr von Carolsfeld (1764—1841), mit dessen berühmteren Söhnen Julius und namentlich Ludwig er später auch in Wien zusammenzutreffen Gelegenheit hatte. Noch Ende 1807 ist sein Vater, wie er in seinem Briefe an den Herzog von Mecklenburg[7]) schreibt, nicht sicher, ob seine Kinder seine Glasmalerkunst fortsetzen wollen, obwohl gerade Gottlob schon als Junge in Halle mit ihm in der Silhouettenkunst wetteiferte. Am 5. Juli 1810 kommt er — gleichzeitig mit seinem

---

[1]) Das in der Biographie G. S. Mohns im „Neuen Nekrolog der Deutschen" III, 1825 (Ilmenau 1827), S. 1561, genannte „Wiesenfeld" ist natürlich nur ein Schreibfehler.

[2]) Der Vorname „Gottlieb" ist ein Irrtum, der sich von F. Tchischka („Kunst und Altertum in dem österreichischen Kaiserstaate", Wien 1836, S. 16, 17, 55 u. 66) bis E. Leisching („Kunst und Kunsthandwerk" XVIII (1915), S. 24) erhielt.

[3]) Nach den Eintragungen in der Matrikel der Dresdner Kunstakademie, wo Ludwig 1809 bei Fechhelm und 1810 bei Lindner aufgenommen wird, 1812 abgeht, dann wiederkommt und 1817 heimlich von Dresden entweicht, und Johann August, der am 7. September 1811 bei Lindner aufgenommen wird und im September 1816 nach Berlin abgeht; bei beiden ist als Beruf „unbestimmt" angegeben.

[4]) Von Doberan beschickt S. Mohn in diesem Jahre die Kunstausstellung der Berliner Akademie mit Porzellanmalereien. (E. Lemberger, „Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten"; Lexikon, S. 67.)

[5]) „Schosselgasse" bei G. Lenz a. a. O., S. 427, ist ein Lesefehler.

[6]) Vgl. „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" (von Jos. Freih. v. Hormayr), Wien 1824, XV, Nr. 142, S. 772 (Aufsatz von F. H. B.), und 1826, XVII, Nr. 1, S. 8, und Professor H...r, B....g im „Neuen Nekrolog der Deutschen" III, 1825 (Ilmenau 1827), Nr. 322, S. 1561, auf die im wesentlichen alle späteren Darstellungen von Tschischka und Nagler bis auf Robert Schmidt und Eduard Leisching zurückgehen. Die ältere Literatur ist von Const. v. Wurzbach „Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich" XXVIII (Wien 1868), S. 435 ff., zusammengestellt.

[7]) Geh. und Hauptarchiv zu Schwerin; Kabinettsablieferung, Vol. 835, Malerei. — Im allgemeinen richtig wiedergegeben von G. Lenz a. a. O.

Bruder Ludwig — an die Akademie in Dresden zum Zeichenmeister Lindner, wobei er ausdrücklich Glasmaler und Emailleur genannt wird; aber schon im Mai 1811 (im gleichen Jahre wie Julius Schnorr) reist er nach Wien, wo sich ihm dank der Unterstützung durch den kunstsinnigen Herzog Albert von Sachsen-Teschen († 1822) ein größeres Betätigungsfeld eröffnet; er ist für den Kaiser Franz, für den Erzherzog Johann wie für Wiener Kirchen beschäftigt, setzt bei Prof. Scholz vom Polytechnischen Institut seine farbenchemischen Studien fort, betreibt mit dem Glashüttendirektor Schletz in Türnitz (Steiermark) weitere erfolgreiche farbentechnische Versuche und gewinnt auch — ohne in ein Anstellungsverhältnis zu treten — Fühlung mit der kaiserlichen Porzellanmanufaktur, wo sich ihm A. Kothgasser anschließt. Im Jahre 1824 tritt er zum katholischen Glauben über, wird „Schloßmaler" in Laxenburg, verehelicht sich, stirbt aber — mit Hinterlassung zweier Kinder — bereits am 2. November 1825 in Laxenburg, zwei Tage vor seinem 37. Geburtstage, trotz seiner Jugend bereits von allen Seiten gefeiert.

Beide Mohn, Vater und Sohn, fingen als Porzellan-Hausmaler an, und zwar mit einfachen, aber sicher auf die weiße Glasur gesetzten Silhouetten — einzelne Köpfe, Paare oder Gruppen von Familienköpfen —, zunächst ganz ohne Rahmen, dann mit einem schlichten Blumengewinde, schließlich in einem Medaillon vom übrigen, oft rosa gehaltenen Grunde abgehoben. Je nach dem Aufenthaltsorte han-

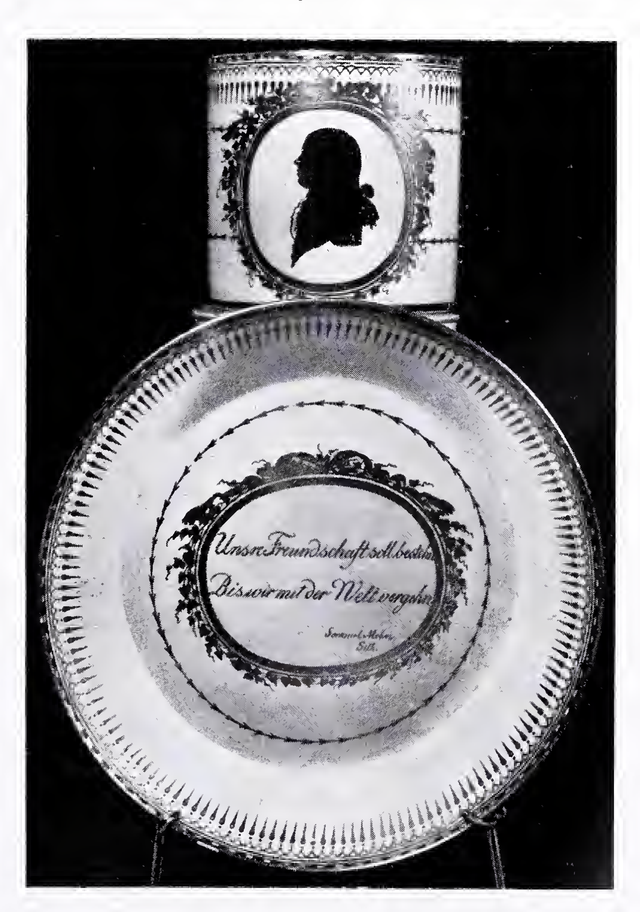



Abb. 136. Porzellantasse mit Silhouette, von Samuel Mohn, um 1805. (Sammlung Pazaurek.)

delt es sich gewöhnlich um Berliner Porzellan (antik-glatte, konisch-glatte oder „kampanische“ Form), später um Zylindertassen von Meißner Marcolini-Porzellan; wenn dies nicht gerade zur Hand war, wurde auch sonstiges Porzellan, z. B. von der Pariser Privat-Manufaktur Nast[1]), herangezogen. Da verschiedene, besonders ältere Stücke nur die Signatur „Mohn F.“ nebst Jahreszahl (1803, 1804, 1805, 1808) ohne Vornamen[2]) aufweisen, ist die genaue Aufteilung der in verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen nicht gerade seltenen Mohn-Tassen zwischen Vater und Sohn nicht möglich; der Vater bezeichnet sich auf der interessanten rosa Zylindertasse der Sammlung Pazaurek (Abb. 136), wohl einer persönlichen Widmung, daher nicht versteckt, sondern deutlich auf der Vorderseite, als Silhouetteur mit dem diesmal ausge-

[1]) Eine rosa Zylindertasse (mit abgebrochenem Henkel, ohne Untertasse) mit zwei männlichen Silhouettenköpfen in radiertem Goldrahmen bei Prof. Dr. Rudolf Wolkan in Wien trägt die Marke „Nast a Paris“ und die Künstlersignatur: S. Mohn px: Leipzig 1807. Aus demselben Jahre stammt auch die Mohn-Tasse auf Nast-Porzellan mit den Silhouetten des Bankiers C. G. Vetter und seiner Frau bei Alexander Schulz-Schwabe in Leipzig.

[2]) Auch die konisch-glatte Berliner Tasse mit dem männlichen Silhouettenbrustbild von 1805 in der Sammlung J. Mühsam-Berlin weist noch keinen Vornamen auf. — Ob die Signatur „I. Mohn fec“ auf zwei Marcolini-Tassen vom 15. April 1815 mit den Silhouetten des Generals von Dobschitz und seiner Frau in der Sammlung Curt von Schweingel-Dresden (Berlin, Lepke-Auktion 1904, Nr. 205) stimmt, habe ich selbst nicht untersucht. Schon die üblichen Bezeichnungen „S“ oder „G“ sind in dem kleinen Maßstab nicht immer deutlich zu unterscheiden. — Bereits 1802 sind von Halle aus „neun Rahme mit Silhouetten“ von Mohn bei der Kunstausstellung der Berliner Akademie (nach E. Lemberger, „Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten“, Lexikon, S. 67) ausgestellt, wobei wohl doch zunächst an den Vater gedacht werden mag, obwohl auch der Sohn schon in Halle in dieser Richtung tätig war.



Abb. 137.



Abb. 138.



Abb. 139.

Porzellantasse mit Silhouetten der beiden Glasmaler Mohn; von S. Gottlob Mohn, 1807. (Halle, Museum für Kunst und Gewerbe.)

schriebenen Vornamen, während eine der Tassen des mecklenburgischen Hofes, mit dem seine Verbindungen urkundlich feststehen, die Signatur „S. Mohn pc. 1806“ [1]) trägt, und der Sohn, der sich ja schon als Junge am Gymnasium in Halle in derselben Richtung versucht, bereits im März 1807 für seinen Großvater in Delitz am Berge jene reizende Zylindertasse mit seinem und seines Vaters Silhouettenköpfen malt, die sich seit 1910 im Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle befindet (Abb. 137—139) [2]). Von dargestellten Persönlichkeiten finden wir außer den Mitgliedern der mecklenburgischen Dynastie (1804—1806) im Schweriner Museum wie im Alexandrinen-Palais von Schwerin noch den Kammerherrn von Borcke und seine Frau von 1804 [3]), ferner auf einer roten Tasse im Besitze des Museumsdirektors Dr. Josephi in Schwerin die Silhouette von dessen Urgroßvater Major Gustav v. Berg mit der seltenen Bezeichnung „S. Mohn px. Rostock 1806“, dann auf einer rosa Tasse von 1807 mit sieben Silhouetten in der Dresdner Porzellansammlung die ganze Familie Ploß oder auf einer kugeligen Tasse im Besitze von A. Refardt-Bischoff in Basel [4]) den Fürsten Repnin mit Frau und drei Kindern, von Eichenlaub und Efeu eingerahmt, von 1814; die beiden letztgenannten Tassen tragen die Signatur des Vaters Samuel, der u. a. 1809 auch die Marcolini-Tasse in kampanischer Form mit einem efeuumrankten Frauenbrustbild in der Silhouettensammlung Hermann Dorn in Stuttgart und 1814 die ebenfalls mit einer efeugerahmten Damensilhouette geschmückte Zylindertasse bei Frau E. Siebenmann-Huber in Basel [5]) gemalt hat. Während uns Mohn-Silhouetten von 1806 an auch auf Gläsern begegnen, finden wir sonstige Stoffe, die die beiden Mohn hauptsächlich zur Glasdekoration verwendet haben, auf Porzellan — wenigstens mit Signaturen — nicht; eine Ausnahme bildet etwa die Marcolini-Tasse mit den Boston-Zählregeln vom jüngeren Mohn in der Sammlung A. v. Lanna [6]).

Verhältnismäßig früh — nämlich schon zwei Jahre nach S. Frank in Nürnberg — gehen beide Mohn, Vater und Sohn, immer mehr zur Glasmalerei über. Die Tafelglasmalerei, für die mit der gotisierenden Romantik eine neue Blütezeit heraufkommt, scheint zunächst das Interesse des vielgewandten [7]) Samuel Mohn in Anspruch zu nehmen; aber da ihm hierfür noch die technischen Vorbedingungen fehlen, begnügt er sich einstweilen mit dem Schmuck von Hohlgläsern, mit denen er — nach seinem Briefe an die Königin Luise von Preußen vom 6. März 1806 [8]) — seit einem Monat in Neu-Brandenburg den Anfang machte; schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1807 richtete er sich in Leipzig „eine kleine Fabrik“ ein, in der er „Trinkgläser von allen Sorten mit Landschaften, Allegorien, Decorationen und Musici nebst Texte“ [9]) bemalen

---

[1]) G. Lenz a. a. O., S. 424, wo auch die mecklenburgischen Tassen wie auch die ältesten Mohn-Tassen von 1803 ff. aus Berliner Privatbesitz (Sammlungen Dr. Karl Foerster, Lang und Lippmann) abgebildet sind.

[2]) Publiziert — aber nicht abgebildet — im Jahresbericht des genannten Museums für 1910, S. 28. — Die Photographien verdanke ich der Liebenswürdigkeit der Direktion des genannten Museums.

[3]) Berlin, Lepke-Auktion vom 25. Oktober 1921, Nr. 331 und 332.

[4]) Basel, Historische Ausstellung 1912, Nr. 421. (Geschenk dieses Fürsten an Baron Merian.)

[5]) Ebenda Nr. 425.

[6]) Berlin, Lepke-Auktion, Lanna I (1909), Nr. 1618.

[7]) Auch die Herstellung von künstlichem Indigo aus getrockneten Waidblättern versucht er in größerem Stile (1812) und sucht dafür auch den Herzog von Mecklenburg zu interessieren. (Lenz a. a. O., S. 429 ff.)

[8]) Charlottenburg; Hausarchiv; im Auszuge mitgeteilt von G. Lenz a. a. O., S. 425.

[9]) Wie solche Stücke ausgesehen haben, veranschaulicht uns ein Becher mit der Signatur „Mohn fec. 1811“ in der Sammlung von Prof. Dr. E. Ullmann in Wien; auf der ganzen Wandung ist hier umlaufend in Schwarz das Schillersche Gedicht „An die Freude“, in Noten gesetzt

läßt, wie er in seinem Briefe an den Herzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin berichtet. Während Gottlob mehr der Tafelglasmalerei[1]) zuneigt und sich ihr namentlich in Wien vornehmlich widmet, bleibt sein Vater Samuel, nachdem das Gutachten des Straßburger Professors Schweighäuser über seine ersten ausgestellten Arbeiten weniger günstig ausgefallen ist, bei der Dekoration von Trinkgläsern, mit denen er an verschiedenen Fürstenhöfen[2]), denen er sich wie auch bei sonstigen Liebhabern, stets gerne „allerunterthänigst" in Erinnerung bringt, anscheinend bis an sein Lebensende gute Geschäfte macht. Den Zeitgenossen ist der Sohn — vielleicht mit Recht — als Künstler bedeutender erschienen, als der Vater; aber auch der Sohn mußte sich vorwerfen lassen, daß er „die Glasmalerei in eine ihrer unwürdige Sphäre zog und zu allerlei Quincaillerien" mißbrauche[3]); der Vater verzichtet mit Recht auf den Ruhm eines großen Tafelglasmalers, der ihm ohnehin nicht erreichbar gewesen wäre, und machte mit verschiedenen Schülern und Lehrlingen lieber nur „Quincaillerien", die vielen liebenswürdig und zart bemalten Trinkgläser, die wir heute höher schätzen, als die zeitgenössischen Glasgemälde.



Abb. 140. Luisenglas von S. Mohn
Dresden, 1810.
(Dresden, bei Paul Müller.)

mit Text; nach Erk, Deutscher Liederschatz verzeichnet (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 1007).

[1]) Schon von 1806 stammen die beiden großen Wappenfenster (Mecklenburg und Rußland) in der Kapelle von Ludwigslust von Gottlob Mohn. 1813 beginnt er seine Arbeiten in Laxenburg, die jedoch bald unterbrochen werden; kurz darauf entstehen die drei Fenster mit Gebirgslandschaften für das Jägerzimmer sowie die Verglasung der Kapelle im Schlosse Brandhof des Erzherzogs Johann, wo er ebenso wie in Laxenburg mit dem Wiener A. Kothgasser zusammenarbeitet. Um 1820 malt er die beiden Fenster für die Rupprechtskirche in Wien, wie namentlich sechs große Fenster für die Kirche Maria-Stiegen in Wien mit den fast lebengroßen Rittergestalten der Rosenberger Ahnen, wie auch Himmelfahrten Christi und Mariä. Dadurch aufs neue empfohlen, wird ihm die Fortsetzung der Arbeiten in der romantischen Franzensburg in Laxenburg bei Wien anvertraut, wo u. a. sein Hauptwerk entsteht, das große gotisierende Fenster des Prunksaales mit den Gestalten des letzten römisch-deutschen Kaisers Franz II. im goldenen Harnisch und seiner verstorbenen Gemahlin Maria Theresia, ferner die kleineren Bildnisse ihrer Kinder nebst den Wappen der österreichischen Kronländer, eine sehr bunte Arbeit, in der offenbar die ganze erreichte Farbenskala seiner einbrennbaren Farben recht deutlich zum Ausdrucke kommen sollte. Auch in seinem Nachlasse finden sich noch allerlei vollendete und angefangene Tafelglasbilder — Madonnen und andere Heilige, historische Gestalten, ein Wappenturnier u. dgl. m. —, über die die genannten zeitgenössischen Quellen nähere Aufschlüsse geben.

[2]) Außer dem Herzog (seit 1815 Großherzog) Friedrich Franz von Mecklenburg (1785—1837) und der aus dem gleichen Geschlechte (allerdings aus dem Strelitzer Zweig) stammenden Königin von Preußen wird in den Briefen Samuel Mohns auch noch der sächsische Königshof (1812) und die Kaiserin Marie Louise von Frankreich (1812) genannt. Nach den Darstellungen auf Gläsern wird man wohl auch den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach und den Kurfürsten von Hessen-Kassel, vielleicht auch Kaiser Alexander I. von Rußland zu seinen Protektoren zu zählen haben.

[3]) M. A. Gessert, „Geschichte der Glasmalerei" (1839), S. 295.

Da die meisten — aber doch lange nicht alle — Gläser von Samuel Mohn meist rechts unten in winzigster Schrift seine Signatur[1]), sehr häufig auch noch die Jahreszahl, mitunter auch die Ortsbezeichnung (namentlich während seiner Leipziger und Dresdner Zeit) tragen, zum Teile auch die Gegenzeichnung seiner ausführenden Schüler aufweisen, können wir seine übrigens nicht gerade vielseitige Entwicklung von seiner Erstlingsarbeit von 1806 bis zu seinem Tode ebenso verfolgen, wie die seines Sohnes Gottlob, der zunächst ohne besondere Kennzeichnung in der Werkstatt seines Vaters mitbeschäftigt war, aber namentlich mit dem Jahre 1812 von Wien aus lebhaft selbständig einsetzt und auch für die norddeutsche Kundschaft seines Vaters weiter arbeitet. Nach dem Jahre 1816 beginnt er sich aber immer mehr von dieser Tätigkeit zurückzuziehen und scheint nach 1820 kein Hohlglas mehr bemalt zu haben.



Abb. 141. Rückseite von Mohns Luisenglas. (Dresden, bei Paul Müller.)

Das älteste Mohn-Glas, das noch in Mecklenburg nach einer „kurzen Übung" von nur einem Monat anfangs 1806 entstand und das der keineswegs schüchterne Maler am 6. März 1806 gleich der Königin Luise von Preußen zu deren Geburtstag (10. März) widmet und wofür er von dieser drei Friedrichsdor bekommt[2]), steht heute im Berliner Hohenzollern-Museum; es ist ein Empirekelch auf quadratischer Plinthe, wie er solche auch in den folgenden Jahren noch gerne benützt, am Cuppa-Unterteil geschlägelt und silbergelb geätzt. Die „verlohren gewesene und von mir wieder erfundene" transparente Malerei besteht aus dem mecklenburgischen Wappen mit dem Hosenbandorden und zeigt auf der Rückseite die einfache Geburtstagswidmung „zum 10$^{\text{t.}}$ Maerz 1806" in einem silbergelben Medaillon; eine Signatur trägt dieses Versuchsstück noch nicht. Die rosenrote Farbe, die ihm erst im Herbst des gleichen Jahres in Rostock gelingt, fehlt noch; die Wappendecke ist, statt rot, lila. — Das Hohenzollern-Museum verwahrt noch eine ganze Reihe von Mohn-Gläsern, die mit der gleichen Königin zusammenhängen, aber durchweg jünger

[1]) Die ältesten Signaturen bestehen nur aus dem Namen „Mohn" oder „M.", gewöhnlich mit Jahreszahl, dem meist auch ein „pinxit" oder „fecit" — fast stets in Abkürzung, vielfach nur ein f. — hinzugefügt ist. — Von 1811 an ist der Anfangsbuchstabe „S" die Regel, da die Übersiedlung seines Sohnes nach Wien eine Unterscheidung von diesem wünschenswert gemacht haben dürfte; dieser zeichnete nun in der Regel: „G. Mohn f." und fügt meist „Wien" (auch „Vienne"), ebenfalls gewöhnlich mit der Jahreszahl, hinzu; Abkürzungen wie „G. M. in W. 1815" (z. B. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum H. G. 463) oder gar ein kleines M in Gold, wie auf dem Ranftbecher mit dem Polytechnischen Institut in Wien bei Joseph Berger (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 130) sind seltener. Nach dem Tode seines Vaters läßt er den Anfangsbuchstaben seines Vornamens meistens weg, häufig auch die Stadtbezeichnung, wogegen die Jahreszahl, wohl um Verwechslungen mit älteren Gläsern aus der Werkstatt seines Vaters zu vermeiden, fast nie fehlt; auch das einfache „M. f." erscheint dann ab und zu wieder.

[2]) G. Lenz a. a. O., S. 425.

sind. Die zwei Hauptstücke[1]) beziehen sich auf den Tod der Königin Luise (1810), nämlich das Walzenglas (Nr. 10, 70, 44b) mit ihrem Bild auf blauem Grunde und dem Orpheus mit seiner Leier bei einem Altar, seiner „*ΕΥΡΙΔΙΚΗ*“ nachtrauernd (Signatur: Mohn fec. Dresden), und das Kelchglas auf quadratischer Plinthe, ebenfalls oben mit Rosenrand (Nr. 10, 94, 4a), das auf der einen Seite in einem quadratischen Medaillon die Königin zeigt, auf der andern eine trauernde weibliche Gestalt an einem Urnenaltar mit „L“ und der Goldschrift „Uns allen unvergeßlich“ (Signatur: Mohn px. Dresden 1810). Weitaus die meisten sonstigen Luisengläser von Samuel Mohn, der bei der Volkstümlichkeit dieser Fürstin gewiß mit diesem Artikel gute Geschäfte machte, sind schlichte, oft auch oben sich etwas erweiternde Zylinderbecher, die in einem matten Schild die Autogrammunterschrift „Luise Königin von Preußen“, darunter klein „Höchst eigene Züge“ enthalten, oben ohne Rand oder mit schlichtem gelben Rändchen, bei reicheren Stücken auch mit einer Bordüre von Rosen oder Immortellen versehen; die Bezeichnung lautet entweder „Mohn fec.“ oder bei späteren Stücken „S. Mohn f. 1812“ oder sie fehlt, namentlich bei den billigsten Stücken, ganz. Eine ganze Reihe solcher Gläser steht ebenfalls im Hohenzollern-Museum; andere findet man z. B. im Schloß von Charlottenburg (ohne Signatur), in der Eremitage von Petersburg (mit der ersteren Signatur) und sonst. Das beste Luisen-Glas von S. Mohn, das auch mit dem bekannten idealisierten Brustbild der Königin geschmückt ist, besitzt (1921) Paul Müller in Dresden-A. (Abb. 140 und 141). Trotzdem dieser Becher zweimal Mohns Unterschrift trägt, ist er gewiß zu gut, als daß man eine eigenhändige Arbeit annehmen könnte. Diese wird man nur bei den schlichteren älteren Stücken zwischen 1806—1811 vermuten dürfen, und selbst bei diesen wird sein Sohn Gottlob gewiß ausgiebig mitbeteiligt sein.

Zu den älteren Arbeiten — zwischen dem Frieden von Tilsit, auf den die Inschrift[2]) anspielt, und dem erhaltenen Begleitbrief an den Herzog von Mecklenburg, also zwischen Juli und Dezember 1807 — zählt das (heute deckellose) Weinglas im Schweriner Museum (Abb. 142),. das die ein Jahr zuvor erfundene Rosafarbe — das Schmerzenskind aller damaligen Glasmaler — bereits recht ausgiebig auf dem geschälten Schliff des Kelchunterteils zur Geltung bringt.

Ungleich reizvoller als die Wappengläser, ja vielleicht das beste, was S. Mohn, sicherlich unter hervorragender Beteiligung seines Sohnes Gottlob, daher namentlich vor 1811, geschaffen hat, sind die ebenfalls schon vor 1807 nachweisbaren Silhouettengläser, zunächst ebenfalls Kelche auf quadratischer Plinthe, dann auch Zylinderbecher, die bald auch oben ausgeschweift sind. Alle Silhouetten — ob einzeln oder

[1]) Ein anderes Luisenglas desselben Museums (Nr. 15, 111, 17) ist nicht transparent gemalt und rührt wohl von einem späteren Konkurrenten her; es ist ein Kelchglas mit massivem Facettenfuß und zeigt vorne die Sonne mit „Louise“, darunter einen Adler und „Fr. Wilhelm“ in einem Eichenkranz; auf der Rückseite steht in Gold in einer auch mattierten Kartusche: Du Volk voll Kraft | dein siegender Adler | Trägt den Namen deines | Königs Helden | zu den Sternen empor! | 1814.

[2]) Die Inschrift der Rückseite lautet:

Zu Deiner diesmahl frohern Jahrtags Feier
Schickt Dir Erhabner Fürst Dein Mohn die Leyer
Und wünscht, daß sie beym Glaeserklang
Auf Hohes Wohlseyn den Gesang
Mit Deinem ganzen Meklenburg ertöne:
Es lebe Friedrich Franz und alle Söhne
Des hergestelten Vaterlandes!
Und freuen sich des neuen Bandes!

Für dieses Glas, das ursprünglich einen Deckel hatte, wie für zwei gleichzeitig mitgesandte Silhouetten-Porzellantassen bekommt S. Mohn auf herzoglichen Befehl 10 Louisdor.

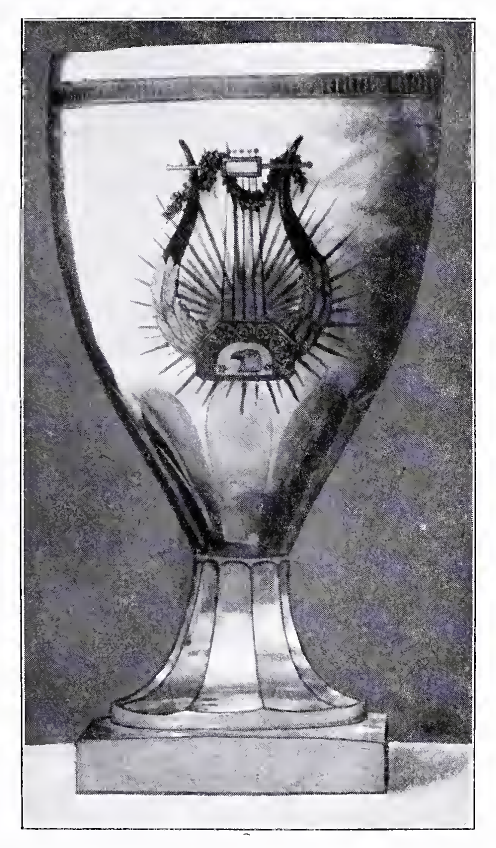


Abb. 142. Huldigungskelch von S. Mohn, Leipzig, 1807. (Schwerin, Landesmuseum.)

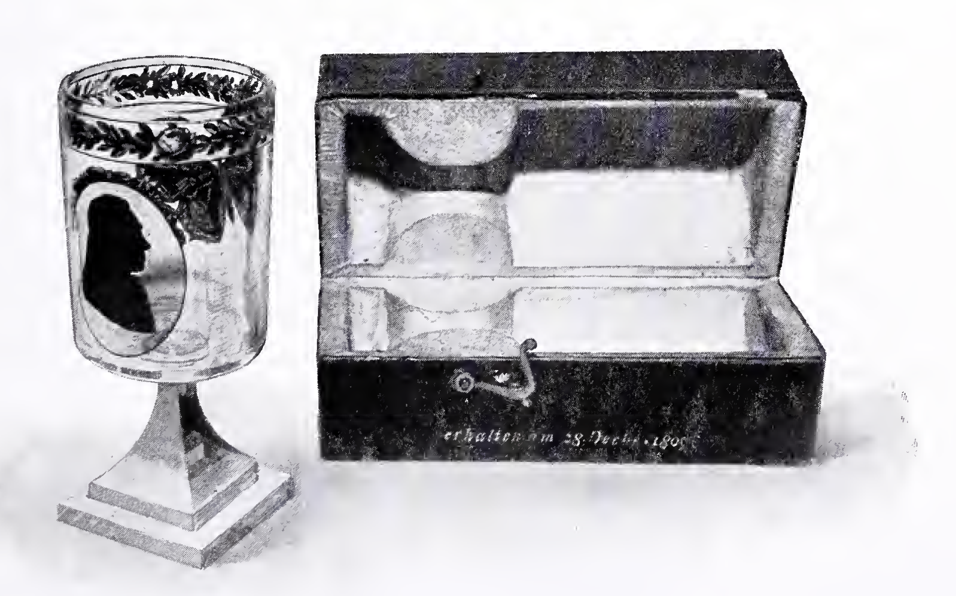


Abb. 143. Silhouettenkelch mit Schmetterling, von S. Mohn, Dresden, 1809.
(Stuttgart, Sammiung Herm. Dorn.)

als Gegenstücke — stehen in einfachen, blumengekrönten, hochelliptischen Medaillons auf silbergelb geätztem[1]) Grunde von verschiedener Leuchtkraft der gelben Farbe, je nach der Zusammensetzung des Glasmaterials[2]), das Mohn gerade erreichbar war. Von Leipzig 1807 datiert ist der schöne Deckelkelch mit den beiden Silhouetten eines Ehepaares, den das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. aus der Sammlung Hermannsdörfer in Mannheim erhielt; mit „M. 1809" signiert ist der schöne Kelch, ebenfalls auf quadratischer Plinthe, der Sammlung Dorn in Stuttgart (Abb. 143), zu welchem auch das von Mohn gewöhnlich mitgelieferte Lederetui mit dem Datum vom 28. Dezember 1809 erhalten ist; der männlichen Silhouette gegenüber befindet sich ein großer Schmetterling (Admiral), wie ihn Mohn auch allein auf Gläsern anbrachte; die Blumenbordüre des Mundrandes kann vielleicht ein Namensakrostichon bedeuten. Dem gleichen Jahre gehört auch der Walzenbecher mit der Knabensilhouette, ornamentalem Mundrand und einer Fliege an, der sich in der Sammlung J. Mühsam in Berlin[3]) befindet. Ein anderes, oben geschweiftes Zylinderglas mit einer Kindersilhouette, mehrfachen kleinen Efeuranken und ebenfalls einer Fliege — in der Sammlung W. D'Avignon in Leipzig — trägt keine Jahreszahl, sondern nur die Bezeichnung „G. Mohn fec." und charakterisiert sich dadurch als eine Arbeit des Sohnes. — Mit „M. 1809" signiert dagegen ist ein größerer und gröberer Becher der Sammlung E. Merzinger in Dresden, der sechs Familiensilhouetten mit dem damals landläufigen Rebus „Wandle auf (Rose) und (Vergißmeinnicht)" auf der anderen Seite vereinigt[4]). — Auf der Dresdner Kunstausstellung von 1810 (Nr. 200 A) war ein Wasserglas von S. Mohn zu sehen, das vier Silhouetten trug, nämlich die des Hofrates Böttiger, des Chemikers Klaproth in Berlin, Mahlmanns in Leipzig und von D. Garlieb Merkel, wobei zuerst die unglückliche Bezeichnung der „encaustischen Glasmalerei"[5]) vorkommt, während Mohn selbst überall richtiger von „eingebrannter durchsichtiger Malerei" redet. Das Weinglas auf achtkantigem Fuß mit der Silhouette des Staatsrates von Mühlberg aus dem Besitze der Gräfin Posadowsky-Wehner in Blottnitz (Breslauer Jahrhundertausstellung 1913; Raum 11, Nr. 79) möge auch nicht unerwähnt bleiben. — Das interessanteste Silhouettenglas mit der Signatur „Mohn fec. 1811" steht seit 1903 im Goethe-Haus von Weimar, wohin es aus Eckermanns Nachlaß gekommen ist. Es ist wieder ein Stengelglas auf quadratischer Plinthe, das in zwei silbergelben Medaillons die Silhouetten des Oberberghauptmannes von Trebra und seiner Frau in Freiberg i. S. zeigt, der dieses noch im alten grünen Etui befindliche Weinglas am 11. Jänner 1811 seinem Logiergast vom Vorjahre, Goethe, verehrte, was dieser auch in seinem Tagebuche vermerkte und durch die Übersendung seiner Silhouette in Hofuniform erwiderte; das Glas trägt noch weitere, uns heute nicht

[1]) Es handelt sich nicht um Gelb-Überfang, wie R. Schmidt („Die Gläser der Sammlung Mühsam" S. 74) wiederholt meint, sondern um mit Pinsel aufgetragenes Silbergelb. Mohn und seine unmittelbaren Nachfolger haben lediglich farbloses Glas als Rohmaterial verwendet.

[2]) Enthält das Rohglas mehr Soda, so wird die Silbergelbätze dunkler und feuriger; ist das Glas mit Pottasche gemacht, so bleibt die Silbergelbätze blaß; auch wiederholter Brand macht die Gelbfarbe satter.

[3]) R. Schmidt a. a. O., Nr. 339 und Tafel 36.

[4]) Vgl. auch das Mildner-Glas von 1797 (Abb. 285) und die Anmerkung hierzu.

[5]) Das Exzerpt aus den Ausstellungsverzeichnissen von Dresden, in denen S. Mohn 1810 bis 1814 vorkommt, verdanke ich der Freundlichkeit von Oberstudienrat Prof. Dr. Ernst Sigismund in Oschatz. — „Enkaustisch" (ἔγκαυστος) bedeutet nach Plinius eingebrannte Wachsmalerei, einmal auch, bei Justinian, die aus der Purpurschnecke gekochte kaiserliche Tinte („sacrum encaustum"); man sollte daher diese Bezeichnung, die damals wie etwa das Wort „hetrurisch" ebenso beliebt wie mehrdeutig, daher irreführend war, heute nicht, wie dies z. B. noch E. Leisching im Anschluß an Hormayrs Archiv tut, auf die dem Altertum unbekannte Technik eines Mohn und Genossen anwenden.

mehr ganz verständliche Schmuckzutaten, wie ein Kartenblatt mit den vier Zeichen des französischen Spieles nebst einer Fliege — einem beliebten Scherz, den Mohn dem alten Schaper abgeguckt haben mochte — oder einen Schlangenring mit Spektralfarben, so gut oder vielmehr so unvollkommen sie eben Mohn damals erreichbar waren. Vielleicht waren gerade diese Unzulänglichkeiten, die der Glasmaler natürlich selbst am besten erkannte, eine Veranlassung, in weiteren farbentechnischen Studien nicht zu erlahmen, so daß er am 5. November des gleichen Jahres an den Herzog von Mecklenburg melden konnte, „seit 3 Monath habe ich durch glückliche Versuche mein Ziel erreicht", obwohl wir einen wirklich gewaltigen Fortschritt auch nach dieser Zeit nicht gerade zu entdecken vermögen. — Die Silhouette des „Dr. Franz Volkmer Reinhard, geb. d. 12. März 1753, gest. d. 6. Sept. 1812" (also vielleicht auch in diesem Jahre entstanden) nebst Eichenlaubbordüre zeigt ein kleiner geschweifter Becher des Prager Kunstgewerbemuseums, der keine Künstlerunterschrift besitzt; ein weiteres nicht signiertes Glas mit männlicher Silhouette und Rosenbordüre vom Jahre 1813 bewahrt die Sammlung Pazaurek. Aber auch von 1814 sind bezeichnete Mohn-Silhouettengläser vorhanden, wie der oben geschweifte Becher mit dem Brustbild des Generals von Bülow und Eichenlaubbordüre bei J. Mühsam in Berlin[1]) und namentlich der schöne, oben etwas ausgeschweifte Becher mit den beiden Silhouetten und Weinbordüre, der aus der ehemaligen Sammlung Dr. Spitzner-Dresden (vor der Münchner Restauktion von 1918) in den Besitz von F. Neuburg in Dresden gekommen ist. Die letztgenannten Arbeiten bezeugen durch den Signatur-Anfangsbuchstaben „S", daß Samuel Mohn auch nach dem Weggange seines Sohnes geeignete Kräfte fand, die solche Bestellungen erledigen konnten; gesucht hat er aber diese Aufgaben nicht mehr, da seine Zeitungsankündigungen von 1811 die Silhouettengläser nicht mehr anbieten.

Ungleich häufiger, ja weitaus die zahlreichste Gruppe der Mohn-Gläser sind die mit landschaftlichen Darstellungen, die Samuel Mohn nach seiner brieflichen Versicherung schon von 1807 an in seiner „kleinen Fabrik" machen ließ und die sich — zuerst ohne Datum, dann mit Jahresangaben, häufig auch mit der Kontrasignatur seiner Mitarbeiter — aus jedem Jahre bis zu seinem Tode erhalten haben. Zunächst sind es Ansichten von Dresden und der Sächsischen Schweiz, offenbar gangbare Geschenkartikel der Fremdenindustrie, die mit den damals ebenfalls sehr beliebten Panoramen-Porzellantassen wetteifern sollten, gewöhnlich auf zylindrischen, bald auf oben etwas ausgeschweiften Bechern, meist mit einem Blumenkranz unter dem Lippenrand; die erst auf den Farbenakkord von Braun, Grün und Gelb[2]) gestimmten Rechteckbilder der Vorderseite werden bald koloristisch mannigfaltiger und inhaltlich abwechslungsreicher, da sich Mohn bemüht, sein Programm bedeutend zu erweitern und nach allerhand Kupferstichen und Zeichnungen, die er sich überall verschafft oder erbittet, nicht nur einzelne Bestellungen übernimmt, sondern — schon um seine Angestellten regelmäßig zu beschäftigen — auch nach anderen Gebieten der Fremdenindustrie Umschau hält. — Am 5. November 1811[3]) überschickt er dem Herzog von Mecklenburg neben Gläsern mit sächsischen Ansichten auch eines mit dem Berliner Brandenburger Tor, eines mit dem damals namentlich von Preußen und Sachsen

---

[1]) R. Schmidt a. a. O., Nr. 340; Abbildung auf Tafel 36.

[2]) Die Zeit macht aus der Not eine Tugend. Die geringe Farbenfreudigkeit, die in der Ölmalerei technisch nicht bedingt gewesen wäre, findet sich gerade bei den berühmtesten sächsischen Panoramengemälden z. B. eines Canaletto († 1780), so daß es nicht auffällig erscheinen konnte, wenn S. Mohn annähernd die gleiche Farbenskala, allerdings weil ihm gute rote und blaue Farben nicht zur Verfügung standen, beibehielt.

[3]) G. Lenz a. a. O., S. 426.

besonders gerne aufgesuchten und bald darauf durch den daselbst abgeschlossenen Vertrag zwischen Österreich und Preußen vom 9. September 1813 noch bekannter gewordenen Badeorte Teplitz in Böhmen, ja sogar eines mit dem Panorama von Rom, und bittet ihn zugleich um Bilder der gotischen Kapelle und des Schlosses von Ludwigslust oder aus Doberan, die er zum Teile auch erhält und auf Glas überträgt. Zugleich legt er einen „Preiscourant" seiner bekanntesten Arbeiten bei, der sich zum großen Teile mit jener Ankündigung deckt, die er selbst kurz zuvor veröffentlicht hatte, nämlich am 9. September 1811 im „Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt", Nr. 20, vom 5. Oktober 1811[1]), daß „nach Zeichnungen der vorzüglichsten Meister mit den lebhaftesten Farben der Natur möglichst getreu auf diesen Gläsern gemalt sind":

| | |
|---|---|
| Rom mit der Engelsburg, Engelsbrücke und St. Peterskirche | 12 Thaler |
| Das Brandenburger Thor zu Berlin mit dem Triumphbogen von innen | 10 Thaler |
| Das Opernhaus und Linden in Berlin[2]) | 8 Thaler |
| Dresden mit dem Schlosse, der katholischen Kirche und Brücke, von der Altstadt aus gesehen | 8 Thaler |
| Dasselbe, von der Neustadt aus gesehen „ohne Blumen"[3]) | 7 Thaler |
| Pillnitz | 7 Thaler |
| Meissen (auf einzelnen Gläsern auch „Meisen") | 8 Thaler |
| Tharand | 9 Thaler |
| Schandau[4]) | 8 Thaler |
| Töplitz (Teplitz in Böhmen)[5]) | 9 Thaler |
| Der Schloßplatz in Töplitz[5]) | 10 Thaler |
| Weimar[5]) | 12 Thaler |
| Wilhelmsthal bei Eisenach[5]) | 9 Thaler |
| Wartburg[5]) | 9 Thaler |
| Königstein | 6 Thaler |
| Das Schloß zu Leipzig[6]) | 5 Thaler |
| Giebichenstein bei Halle | 6 Thaler |
| Die Löwenburg bei Cassel | 8 Thaler |

„Sämtliche Gläser mit Prospekten und Landschaften sind oben mit einem Eichenlaubrand versehen. Ein Blumenrand, worin der Kenner alle bekannten Farben beisammen findet, erhöht den Preis um 2 bis 4 Thaler." (Im Anschluß an die Panoramengläser sind im „Intelligenzblatt"[7]) noch Gläser mit Schmetterlingen aufgezählt,

[1]) Der Herausgeber dieser im Verlag von Georg Voß in Leipzig erschienenen Zeitschrift ist August Mahlmann, in dem wir wohl die dargestellte Persönlichkeit auf dem erwähnten vierfachen Silhouettenglas vermuten können, das ein Jahr zuvor in Dresden ausgestellt war.

[2]) Nur im Preiskurant in Mecklenburg, der in der Veröffentlichung durch G. Lenz (a. a. O., S. 428) zwei Fehler enthält, nämlich die Wartburg (9 Thaler) ausläßt und statt Löwenburg „Ravenburg" bei Cassel schreibt.

[3]) Die auf den Blumenrand bezüglichen Worte fehlen im Leipziger „Intelligenzblatt".

[4]) Außer den in diesen Listen angeführten Gläsern mit sächsischen Ansichten, bei denen zunächst der geographische Name oft wegblieb, gibt es noch andere, z. B. mit den Panoramen der „Bastey" oder von Pirna, diese beiden z. B. in der Gläsersammlung Pazaurek.

[5]) Nur im Preiskurant in Mecklenburg.

[6]) Nur im „Leipziger Intelligenzblatt" erwähnt; im Preiskurant in Mecklenburg ist dieses billigste Landschaftsglas weggelassen. Auch die „Schönfarbigen Schmetterlinge" sind nur im „Intelligenzblatt" einzeln genannt.

[7]) Daß Samuel Mohn — nach seiner Ankündigung im „Intelligenzblatt" — auch nach dem

und zwar „Der Schwalbenschwanz 2 Thaler. Der Mars 2 Thaler. Der Trauermantel 2 Thaler. Der große blauschillernde $2^{1}/_{2}$ Thaler"; diese Gläser — schlichte Walzengläser, die außer dem naturalistischen, farbig gut getroffenen Schmetterling nichts weiter an Malerei aufweisen, z. B. in der Küche des Schlosses Tiefurt bei Weimar —, haben sich uns weniger erhalten, wurden offenbar auch nicht in den Mengen hergestellt, wie die Panoramengläser; einzelne Schmetterlinge und besonders Fliegen haben wir schon auf anderen Mohn-Gläsern als Zugabe angetroffen (vgl. Abb. 143).

Fast alle in den beiden Preislisten angeführten Panoramengläser lassen sich — oft in mehreren Stücken — in den öffentlichen und privaten Sammlungen nachweisen, auch die beiden teuersten mit den Ansichten von Rom, z. B. Sammlung Pazaurek (Abb. 144), und von Weimar im Körner-Museum in Dresden (Abb. 145), bei Leo Schidlof in Wien von 1814 (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 103) oder bei Georg Wilhelm Schulz in Leipzig, der auch das seltene Gegenstück „Die Wartburg", (Abb. 146 beide ohne Künstlersignatur und Jahreszahl) besitzt. Von einzelnen gibt es verschiedene Varianten — abgesehen von den wechselnden Blumenbordüren — oder aber Kombinationen mit anderen Motiven. So steht im Märkischen Provinzialmuseum in Berlin ein Weinkelch auf quadratischer Plinthe, der unter dem üblichen Blumenfries vorne das Brandenburger Tor, rückwärts das matte Schild mit der Unterschrift der Luisengläser trägt und „S. Mohn 1814" bezeichnet ist. — Weitaus am zahlreichsten sind aber die Gläser mit den Panoramen von Dresden, namentlich die Hauptansicht der Altstadt mit Eichenlaub, Stiefmütterchen (Pensées) oder Rosen, mit verschiedenen Abwandlungen auch der Staffage und auch in recht unterschiedlichen Qualitäten, je nach den ausführenden Kräften. Einige dieser Gläser — z. B. im kunstgewerblichen Museum in Prag, bei Sanitätsrat Dosquet in Berlin oder in der Petersburger Eremitage, alle signiert — stellen auch die am 19. März 1813 von Davout gesprengte Elbebrücke dar, mitunter — z. B. bei dem Exemplar der ehemaligen Sammlung Dr. Spitzner-Dresden, jetzt Neuburg-Dresden — mit mosaikartiger Überlinierung, einem unglücklichen Einfall, der wenigstens nicht häufig wiederkehrt. Das Dresdner Panorama, allerdings von der Neustadt aus, findet sich auch auf einer Flasche von 1814 vor, deren facettierter Hals mattschwarz mit Goldsternen bemalt ist; sie trägt die Signatur „J. Mohn 1814 f. — F. C. p." (Berlin, Sammlung Mühsam, Abb. 147)[1]. Vielleicht ist es dieselbe Flasche, die in demselben Jahre bei der Dresdner Kunstausstellung (unter Nr. 334) zu sehen war. Allerdings bemühte sich Mohn schon zwei Jahre früher, Panoramengläser zu vierteiligen Sätzen in ge-



Abb. 144. Rom-Glas von S. Mohn, Dresden, 1811. (Sammlung Pazaurek.)

Weggange seines Sohnes noch Bestellungen auch auf „Kirchenfenster" annimmt, verdient Erwähnung. — Im Jahre 1811 war er auf der Dresdner Kunstausstellung (Nr. 86) mit einem „Fensterstück" vertreten, auf dem „das Abendmahl mit einer ganz durchsichtigen Einfassung" erscheint, und noch 1814 stellt er in Dresden (unter Nr. 232 und 233) „Zwei Fenster-Tafeln mit encaustischer Glasmalerei" aus.

[1]) Abbildung bei R. Schmidt, „Gläser der Sammlung Mühsam", Nr. 343, auf Tafel 36; vorher bei Dr. Spitzner in Dresden, 1918 bei der Münchner Restauktion dieser Sammlung Nr. 127.

meinsamem Etui zusammenzustellen, wie er es am 1. Februar 1812 dem Herzog von Mecklenburg brieflich vorschlägt, nämlich eine „Bouteille", ein „Mundglas", ein „Limonatenglas, welches an Form etwas kleiner ist", und ein Weinglas; ob jedoch sein Vorschlag zu einer Bestellung geführt hat, erfahren wir nicht. Aber wenn auch Flaschen offenbar schon wegen des höheren Preises schwer verkäuflich, daher überaus selten waren, um so besser war das Geschäft mit den Wassergläsern mit der Ansicht von Dresden, so daß noch nach Samuels Tode sein Sohn solche Stücke ganz in der alten, gut eingeführten Art, teils von seiner Hand (von 1816, in der Sammlung J. Mühsam in Berlin)[1]), teils von C. v. Scheidt ausgeführt (auch von 1816, Darmstadt, Museum), auf den Markt brachte. — Aber auch andere Panoramen kommen vor, wie das von Karlsbad mit der Signatur „M. f. 1809" nebst Fliege auf einem gekitteten Zylinderbecher der Sammlung Dr. Becher in Karlsbad. — Die Blumengewinde, die bei den meisten Gläsern unterhalb des Mundrandes angebracht sind, stehen mit den Stadtbildern nur in losem Zusammenhang[2]); neben dem häufigsten Eichenlaubkranz, der nur selten durch Lorbeeren ergänzt wird, findet man die koloristisch dankbaren Rosen und Stiefmütterchen (Pensées), gegen die das gleichbedeutende deutsche Vergißmeinnicht schon der trübschmutzigen Farbe wegen nicht aufkommen kann, daher nur selten herangezogen wird, wogegen die Immortellen als die Verkörperung unwandelbaren Gedenkens schon wegen der gelblichen Färbung öfter wiederkehren; Weinlaub, Olivenzweige, Vogelbeeren, Winden, Efeu, Hopfen und andere Blumen kommen auch vor. Blumenakrosticha, die beim Empireporzellan eine nicht unbedeutende Rolle spielen, waren dem Samuel Mohn auch geläufig, allerdings nicht für Panoramengläser ohne besondere Bestellung. Bei einem Luisen-Glas

[1]) R. Schmidt, Berliner Handbuch „Das Glas" (1912), S. 213, Abb. 115.

[2]) Vielleicht kann man bei der Weinlaubbordüre, die z. B. bei den Panoramagläsern von „Meisen" — z. B. im Berliner Schloßmuseum oder bei der Wiener Auktion Herzfelder I, Nr. 794, nun in der Sammlung Olga Neurath-Wien — wiederkehrt, an den außerhalb Sachsens ja weniger berühmten Weinbau von Meißen denken.



Abb. 145. Weimar-Glas von S. Mohn, Dresden, um 1810. (Dresden, Körner-Museum.)




Abb. 146. Wartburg-Glas von S. Mohn, Dresden. um 1810. (Leipzig, Sammlung G. W. Schulz.)

der Sammlung Pazaurek (Abb. 148) hat die aus den Wolken herausstrahlende Sonne den Namen der Königin zum Mittelpunkt, der aus den Anfangsbuchstaben der betreffenden Blumen zusammenzusetzen ist; aber erst Mohns Nachfolger scheinen diese empfindsame, aus Frankreich stammende[1]) Spielerei, die der Biedermeierstimmung[2]) so sehr entgegenkam, weiter ausgebildet zu haben. Mohn-Gläser, deren Schmuck lediglich aus Blumen besteht, sind selten; es sei hier beispielsweise nur auf die beiden Empirewalzenbecher in Koburg (Schloß Ehrenburg) hingewiesen, die in matten Rundmedaillons transparente Blumensträuße zeigen und „S. Mohn f. 1812" bezeichnet sind; ein einfacherer Blumenbecher steht in der Schloßküche von Tiefurt, ein Kelch mit einem Rosenkranz im Berliner Märkischen Museum.

Häufig dagegen sind Mohn-Becher mit dem Plan der Völkerschlacht bei Leipzig (Abb. 149), die auch in verschiedenen Variationen und Ausführungen[3]) vorkommen und zum Teil auf das Mittelbild des bei Carl Vetter in Berlin herausgegebenen Kupferstichblattes nach den Zeichnungen der preußischen Kapitäne von Rau und Haenel von Cronenthal zurückgehen. Sonst spiegelt sich der deutsche Befreiungskrieg in der

Abb. 147. Flasche mit Dresdner Panorama, von S. Mohn und F. C., 1814. (Berlin, Sammlung Mühsam.)

[1]) Vgl. die Blumenschrift von Delachénaye im „Journal des Luxus" 1811. — Die Entzifferung ist nicht immer leicht, nicht nur, weil viele Blumen recht verschiedene Namen haben, sondern auch, weil man nicht gleich wissen kann, wo der Anfang zu suchen ist und ob man das Wort — meist handelt es sich um einen Vornamen — deutsch oder französisch aufzulösen hat. — Auch Goethe hat bekanntlich zwar nicht Blumenakrosticha zusammengestellt, aber — im Anschluß an den „West-östlichen Divan" (Ausgabe letzter Hand, VI, S. 126ff.) — liebenswürdige Spielereien mit der Blumensprache getrieben.

[2]) Auch auf anderen kunstgewerblichen Gebieten ist das Blumenakrostichon nicht unbekannt. Es sei hier nur auf eine Wiener Porzellantasse von 1823 in der Sammlung Oskar Bondy-Wien hingewiesen, welche gleich die Auflösung „Caroline" (**C**ardinalblume, **A**ster, **R**ose, **O**rangeblüte, **L**eberblume, **J**asmin, **N**elke und **E**rdbeerblüte) auf der Untertasse hinzufügt, oder auf die Fahne des Marbacher Liederkranzes, die die bekannte Jugendschriftstellerin Ottilie Wildermuth gestickt und gestiftet hat. Das „Marbach"-Anagramm besteht aus den Blumen: **M**aiblume, **A**urikel, **R**ose, **B**rennessel, **A**ster, **C**actus und **H**yacinthe.

[3]) Das Exemplar der Sammlung J. Mühsam-Berlin (Abbildung bei Rob. Schmidt a. a. O., Tafel 36, Nr. 341) hat einen Stiefmütterchenrand, jenes beim Farbeneinbrennen verunglückte deformierte des Historischen Museums im Johanneum zu Dresden Eichenlaub; beide tragen die Signatur „S. Mohn fec." ohne Jahr; der Becher im Charlottenburger Schloß mit Immortellenrand überdies noch die Kontrasignatur A. M. — Das Stück im Kunstgewerbemuseum in Leipzig stammt vom Sohne Gottlob, der auch hier wieder an die kommerziellen Erfolge seines Vaters anknüpfte. — Schon 1811 hatte **S**amuel Mohn eine Landkarte von Sachsen nebst Wappen auf ein Trinkglas gemalt und auf der Dresdner Kunstausstellung (Nr. 85) gezeigt.

Mohn-Werkstatt nur noch in einigen kleinen Bechern wider, auf denen drei Kosaken[1]) — z. B. bei Sanitätsrat Dosquet in Berlin mit der Signatur „M. fec." — oder ein Kosak mit einem Ulan zu Pferde — ohne Signatur, im Museum von Essen; ähnlich die auch nicht signierten reitenden Kosaken auf dem Becher bei Dir. Dr. Robert Schmidt in Frankfurt — oder fünf Kosaken um ein Lagerfeuer — ohne Signatur bei J. Mühsam-Berlin — oder ein Reiterkampf mit Infanteristen — in der Auktion Herzfelder II in Wien (bei Schidlof Nr. 460) — dargestellt sind; vielleicht gehört auch das Weinglas mit Emblemen, Spruch und doppeltem Erinnerungsdatum 17. Dezember 1813 bei Gräfin Posadowsky-Wehner in Blottnitz (Breslauer Jahrhundertausstellung 1913, Raum 55, Nr. 85) hierher. — Daß sich Mohn in einem Brennpunkt der Napoleonischen Feldzüge nicht wohl fühlen konnte, liegt auf der Hand, besonders klagt er am 10. März 1812 von Dresden aus seinem Gönner in Schwerin, es „verfinstern die dicken Kriegswolken den heiteren Kunsthimmel" und es „verlöscht mir ebenfalls durch die jetzigen Militärbewegungen das Kunstlicht von neuem". Nur ein schwacher Ersatz mag es ihm gewesen sein, daß kurz vorher die Königin von Sachsen bei ihm ein „Mundglas" mit der Ansicht von Warschau in mehreren Exemplaren bestellte oder daß die Gattin Napoleons, Marie Louise, ihm bald darauf, nachdem er sich von seinem Krankenlager wieder erhoben hatte, verschiedene sächsische Panoramengläser abkaufte und gut bezahlte.



Abb. 148. Luisen-Akrostichon-Glas, von S. Mohn, um 1810. (Sammlung Pazaurek.)

Aber ein so vielgewandter und unternehmender Mann wie Samuel Mohn, der nach allen Seiten immer wieder Beziehungen anzuknüpfen wußte, ließ den Kopf nie hängen. Gerade in dem schweren Jahre 1812 ersucht er, nachdem er in Dresden eine „Fabrique" konzessioniert erhalten hatte, beim Rat um die Genehmigung einer Anleihe von 2000 Reichstalern, aufzubringen durch Anteilscheine von je 5 Talern und nach Jahresfrist gegen seine Erzeugnisse einzulösen, was ihm durch die Regierung am 11. Mai 1812 erlaubt wird[2]); er leitet auch die Pränumeration sofort ein. Außerdem inseriert er im „Dresdn. Anzeiger" (1812) wiederholt, erklärt daselbst, Bestellungen nach „noch nicht existierenden Gemälden" anzunehmen und macht auf sein Lager im Museum (Schloßgasse 322) aufmerksam, wo seine Gläser für jeden „Liebhaber täglich zu allen Stunden zum Ansehen parat stehen" [3]). Zur

[1]) Kosaken sind damals auch sonst ein populäres Schmuckmotiv, z. B. auf Porzellan (Service bei Dir. Hollander in Riga, abgebildet im Katalog der Ausstellung der Jahrhundertfeier in Riga 1912 Nr. 769, oder eine Wiener Tasse der Auktion Glückselig & Wärndorfer in Wien vom 8. Juni 1920 Nr. 177) oder Silber (gepreßtes Rundmedaillon oder Pfeifenkopfdeckel im Musterbuch von P. Bruckmann in Heilbronn, II, Tafel IV), desgleichen im Glasschnitt.

[2]) Ratsarchiv von Dresden; Rats-A. C. XXVI. 72. — Seinen Plan von 1812, „diese Ostern meine Werkstatt verbessern" zu wollen, berichtet Mohn auch am 10. März 1812 an den Herzog von Mecklenburg, zugleich aber die Störung seines Vorhabens durch die Kriegsereignisse, weshalb er ihn um eine „baare Unterstützung" bittet (Lenz a. a. O., S. 430).

[3]) Prof. Dr. K. Berling war so freundlich, mir die Auszüge aus dem „Dresdner Anzeiger" 1812, Nr. 97 S. 770, Nr. 289 S. 2366, Nr. 290 S. 2314, und Nr. 292 S. 2329 und 2330, durch Dr. Richter besorgen zu lassen.

kaufmännischen Tüchtigkeit gesellt sich auch die technische: Bei immer wiederkehrenden Bestellungen auf die gleichen Vorwürfe, z. B. Panorama von Dresden oder Völkerschlachtplan, wäre es zu umständlich gewesen, die gleiche Vorzeichnung stets zu wiederholen, ja auch nur zu pausen, was bei mehreren Wiederholungen die Regel gewesen sein dürfte. Was liegt da näher, als sich des technischen Vorteils des Umdruckes zu bedienen, der damals namentlich durch das englische und später das französische Steingut bereits überall bekannt war. Auch Mohn machte davon — besonders bei den späteren Gläsern etwa seit 1809 — nicht nur selbst ausgiebigen Gebrauch, wodurch die künstlerische Qualität seiner Gläser keineswegs gehoben wurde, sondern er berät in dieser Hinsicht mit dem Kupferstecher Schubert sogar die Meißner Porzellanmanufaktur[1]), die 1814 zwei von Hammer gestochene Platten mit den Panoramen von Schandau und vom Kuhstall in der Sächsischen Schweiz von Schubert übernimmt. Ein Umdruck-Halbfabrikat eines Mohn-Glases mit der Ansicht von Dresden hat sich uns auch erhalten (Abb. 150); es ist aus der Sammlung Dr. Spitzner in Dresden[2]) in die der Frau Lisbeth Bloch in Brünn gekommen, zugleich mit einem anderen Exemplar mit ganz derselben Ansicht, das beim Einbrennen der von Scheidt aufgetragenen Farben verunglückte (Abb. 151), ein interessantes Beispiel für die Schwierigkeiten, mit denen der Autodidakt S. Mohn bei der Beurteilung des Rohmaterials und der Unzulänglichkeit seiner technischen Einrichtungen zu kämpfen hatte und die auch die nicht gerade niedrigen Preise, die er verlangte, erklären mögen.



Abb. 149. Glas mit dem Plan der Leipziger Völkerschlacht, Umdruck, von S. Mohn, Dresden, 1814. (Sammlung Pazaurek.)

Daß S. Mohn die zahlreichen Gläser nicht eigenhändig ausführte, sondern nur als Farbenlaborant wie als kaufmännischer und künstlerischer Leiter seines Betriebes angesehen werden kann, geht nicht nur aus seinen Briefen an seinen Hauptgönner in Schwerin hervor, in denen er gleich anfangs (1807) gesteht, daß er seine Gläser bemalen lasse und dazu in Leipzig, dann in Dresden „eine kleine Fabrik angelegt" habe, sondern wir erkennen dies auch aus zahlreichen Kontrasignaturen, die seine Schüler und Gehilfen, aber doch nur bei einem kleinen Bruchteil der späteren Gläser, angebracht haben bzw. anbringen durften[3]). Außer einem Monogramm, das

[1]) K. Berling, „Porzellanmanufaktur Meißen" (1910), S. 86.

[2]) Auktionskatalog München (Hugo Helbing), 16. Mai 1918, Nr. 247 und Nr. 128; die Katalogangabe, daß es sich beide mal um den Marktplatz von Dresden handle, ist ein Irrtum; dargestellt ist die übliche Hauptansicht mit der katholischen Kirche, dem Schlosse nebst Umgebung und gleicher Staffage.

[3]) Doppelsignaturen bleiben in diesem Kreis auch später noch in Übung; so ist ein Glasgemälde im Besitze von Speck von Sternburg, das eine Landschaft nach Claude Lorrain darstellt, links von dem Mohn-Schüler „Voertel (Viertel) 1832" und rechts „Speck von Sternburg" bezeichnet; es ist im schwarzen Rahmen 8 Zoll hoch und 11 Zoll breit und hat ein Gegenstück von Voertel, das wieder die Stadt Dresden darstellt. (Liebenswürdige Mitteilung von Georg Wilhelm Schulz in Leipzig.)

vielleicht als F. B. oder V. B. (in Ligatur) gelesen werden kann, finden wir die Initialen A. M., F. C. oder F. G., P., C. v. S. und AV (das A meist ohne Mittelstrich). — Das erste Ligaturmonogramm steht z. B. auf einem Becher mit dem Panorama von Dresden (Sammlung Pazaurek) oder auf einem Becher mit einem Liebespaar auf hoher See in der Sammlung der Frau Lisbeth Bloch in Brünn (Abb. 152), welche beide nach der Gläserform („Ranftbecher“ mit geschliffenem Fußwulst) dem Wiener Kreis des Sohnes Gottlob Mohn nahestehen; daß es sich tatsächlich um einen Glasmaler handelt, der in Wien und zwar im Kreise Gottlob Mohns tätig war, beweist der Ranftbecher aus der sonst von G. Mohn gefertigten Serie von Theaterfiguren (zum 15. April 1817) aus der Sammlung von Camillo Hardt-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 128); in derselben Sammlung kommt aber der Meister V. B. noch einmal, und zwar diesmal selbständig, ohne Mohns Kontrasignatur, vor, und zwar auf dem schweren Walzenbecher mit dem alten Schloß Liechtenstein (dieselbe Ausstellung, Nr. 113; Farbentafel I), ein Bindeglied von Gottlob Mohn zu Kothgasser. — Unter A. M., das uns auf einem oben ausgeschweiften Becher mit dem Leipziger Schlachtenplan und Immortellenrand im Schlosse von Charlottenburg neben der Signatur „S. Mohn fec.“ begegnet, dürften wir jenen wohl der Familie des Betriebsbesitzers selbst zuzuzählenden A. Mohn wiedererkennen, der sich auf einem oben ausgeschweiften Becher mit der „Löwenburg bei Cassel“ und einer Vogelbeerenbordüre — bei Baron König auf Schloß Warthausen — allein mit „A. Mohn fec. 1815“, auf einem Glas mit Blumenrand und Totenkopf bei Dr. Johs. Jantzen in Bremen mit „A. Mohn fect. 1817“ unterschreibt, uns aber sonst ebensowenig bekannt ist, wie jener „J. Mohn“, der uns auf der bereits genannten Flasche von 1814 der Sammlung J. Mühsam-Berlin (Abb. 147) entgegentritt, zugleich mit der Kontrasignatur „F. C.“ oder „F. G.“, die in der gleichen Sammlung noch auf einem Becher mit der stereotypen Dresdner Ansicht von 1811 wiederkehrt, ebenso mit „G. Mohn 1814“ vereint auf einem Walzenglas mit Weimar der Sammlung L. Schidlof in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 103). Der Maler P., der an dem Glas mit dem Rompanorama (Abb. 144) wie an einem Walzenbecher mit der Ansicht von Meißen der Sammlung Olga Neurath in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922,



Abb. 150. Umdruckglas mit der Hofkirche von Dresden, von S. Mohn, unvollendet, um 1810.



Abb 151. Umdruckglas mit der Hofkirche von Dresden, von Mohn und Scheidt, (beim Einbrennen verunglückt).

(Brünn, Sammlung Lisbeth Bloch.)



Transparent bemalter Becher mit Schloß Liechtenstein
von V. B. in der Werkstatt von Gottlob Mohn, Wien, um 1812
(Wien, Sammlung Camillo Hardt)



Nr. 102) beteiligt ist, kann vorläufig auch nicht festgestellt werden. — Leicht aufzulösen dagegen sind die Initialen „C. v. S.“, die wir sowohl allein — auf einem Weinglas mit quadratischer Plinthe, mit Wappen und den Initialen „L. V. née v. N.“ in der Sammlung der Gräfin Posadowsky-Wehner auf Blottnitz; Breslauer Jahrhundertausstellung 1913, Raum 55, Nr. 78[1]) — als auch in Gemeinschaft mit dem älteren Mohn — auf zwei Bechern von 1815 mit dem obligaten Dresdner Panorama im Kunstgewerbemuseum in Leipzig[2]) und (defekt) in der Sammlung Pazaurek — wie auch schließlich zusammen mit dem jüngeren Mohn, und zwar auf zwei (oben ausgeschweiften) Bechern von 1816 wieder mit der Ansicht von Dresden, diesmal umrahmt und mit Rosen- und Vergißmeinnichtborte, im Museum von Darmstadt und in der Sammlung Graf A. Auersperg in Wien lesen können. Schon vom Jahre 1812 an beginnt nämlich dieser Maler auch seinen Namen — diesmal allein — voll auszuschreiben: C. v. Scheidt, so auf einem Becher nur, mit Eichenlaubkranz von 1812 der Sammlung Weber in Leipzig, dann auf drei Gläsern der Sammlung J. Mühsam-Berlin, und zwar einem Becher mit dem Berliner Brandenburger Tor und dem unvermeidlichen Eichenlaubkranz[3]), einem Becher mit dem königlichen Schloß zu Charlottenburg und einer Rittersspornborte (Abb. 153), beide von 1816, sowie auf dem Zylinderbecher mit dem von zwei schwarzen Adlern gehaltenen Wappen der Grafen von Bülow und der gerissenen Signatur „C. v. Scheidt p. 1821“. Aus dem letztgenannten Jahre stammt auch das Panoramaglas der Sammlung L. Schidlof (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 132; Abb. im Katalog) sowie ein Becher der Auktion Dr. Köhler in Wien (C. J. Wawra 1917, Nr. 733), ebenfalls mit voller Namensbezeichnung, auf welchem Scheidt zu seinem Panorama „Dresden“, diesmal mit Weinlaubgirlande, zurückkehrt, das uns ja auch bereits auf dem undatierten, deformierten Glas bei Frau Bloch (Abb. 151) begegnete, das rückwärts die persönliche Widmungsinschrift „Zum Andenken an E. v. C. v. Scheidt“ trägt. Sonst wissen wir über diesen Glasmaler, der außer Landschaften und Wappen auch „historische Bilder“ auf Glas in transparenten Farben gemalt haben soll, nichts weiter, als daß er — offenbar nachdem er seine Beziehungen zu den beiden Mohn gelöst hatte — um 1826 in Berlin[4]) gearbeitet hat; er hatte mit seinen Gläsern



Abb. 152. Ranftbecher der Werkstatt G. Mohn, von V. B., Wien, um 1814. (Brünn, Sammlung Lisbeth Bloch.)

---

[1]) Mit Recht bezweifelt bereits K. Maßner im Ausstellungskatalog, S. 479, die frühere Deutung auf „Siebel“. — Auf einem Walzenglas der Wiener Sammlung Bertha Schafranek, das die Signatur „J. v. S.“ trägt, sind die drei Tarockkarten, die später Kothgasser so oft dargestellt hat, noch nicht in transparenten, sondern in opaken Farben unter Goldanwendung gemalt.

[2]) Abgebildet von M. Sauerlandt in seinem Aufsatz „Biedermeiergläser mit durchsichtiger Schmelzmalerei“ in der Zeitschrift „Kunstwanderer“, 1. Januar-Heft 1921, S. 182 ff., wo auch die Mohn-Schüler Siegmund und Viertel behandelt werden. — Es ist, wie auch die Staffage beweist, dieselbe Umdruckplatte verwendet worden, die das unvollendete Glas bei Frau Bloch in Brünn (Abb. 150) zeigt.

[3]) Abbildung bei Robert Schmidt, „Die Gläser der Sammlung Mühsam“, S. 73 und 74 und Tafel 36.

[4]) Sonst hat Berlin ebenso wie München um jene Zeit nur noch Aufmerksamkeit für Tafel-




Abb. 153. Charlottenburg-Glas, von C. v. Scheidt, Berlin, 1816. (Berlin, Sammlung J. Mühsam.)

ebensowenig Glück wie mit seiner Porzellanmalerei oder mit seinen Versuchen in größerer Tafelglasmalerei[1]). Aber es lohnt sich auch kaum, ihm weiter nachzuspüren, da er zu den in der Mohn-Werkstatt feststehenden Elementen gar nichts Nennenswertes neu hinzugefügt zu haben scheint.

Anders ist es jedoch bei den beiden Brüdern Viertel, von denen der ältere August (geb. 1790), den wir hinter den Initialen A. V. zu erkennen haben werden, zwar bald zur Beamtenlaufbahn abschwenkte und Kanzlist wurde, der jüngere Wilhelm (geboren 1793 in Dresden, gestorben angeblich 1844 in Stuttgart[2])) aber nur als Junge bei Samuel Mohn beschäftigt ist, um ihm seine Farbengeheimnisse abzulauschen, später jedoch ganz zur Tafelglasmalerei übertritt und hier nicht geringe Erfolge aufzuweisen hat. Die Initialen A V finden wir — neben der Mohn-Signatur — z. B. auf einem Becher mit dem Panorama von „Wilhelmsthal" bei Eisenach und einem Eichenlaubkranz in der Sammlung Georg Wilhelm Schulz in Leipzig (Abb. 154; nach einem Stich von Georg Melchior Kraus 1737—1806 in Weimar) oder — wieder neben der S. Mohn-Signatur — auf einem Dresdner Panoramenbecher mit Penséeborte von 1813 in der Gläsersammlung Pazaurek, beide vollständig im Charakter der sonstigen Werkstattarbeiten Mohns, ein aus den ineinandergeschobenen Buchstaben W und V gebildetes Monogramm des Wilhelm Viertel jedoch nur auf gemalten Glasfenstern (so auf landschaftlichen Bildern, z. B. „Pertzelsdorf" im Lothringer Saal der romantischen Franzenburg von Laxenburg), bei denen aber auch der ausgeschriebene Name „W. Voertel", wie er sich seit etwa 1829 regelmäßig zu schreiben pflegte, mit Jahreszahl vorkommt, wobei er die Ortsangabe meist hinzufügt. Nachdem er den Krieg gegen Napoleon 1813 als Freiwilliger mitgemacht, bezog er nämlich die Dresdner Kunstakademie, kam 1817, von Gottlob S. Mohn berufen, nach Wien, wo er sich an dessen Arbeiten auch in Laxenburg und Brandhof mitbeteiligt, ist in den Jahren 1821—1827 mit Scheinert wieder in seiner Dresdner Heimat, diesmal schon

glasmalerei, obwohl auch hier die Anfänge zunächst von der Porzellanmalerei abzweigen. Bergrat Frick und Direktor Kolbe, beide an der königlichen Porzellanmanufaktur, stehen als Paten einer Entwicklung, die besonders durch die Restaurierung der Marienburg (seit 1824) mächtige Impulse bekam und durch General E. Vogel von Falckenstein (1797—1885) patronisiert wurde. Aber weder von dem aus Breslau nach Marienburg berufenen Glasmaler Höcker, noch von dem Inspektor der königlichen Gesundheitsgeschirr-Manufaktur im Tiergarten Benno Prössel, der mit dem Glasmaler Menz zwei Bilder nach A. Dürer bei der Berliner Gewerbeausstellung von 1849 (Nr. 819) zeigt, noch von dem ebenda (Nr. 332) mit zwei Glasgemälden vertretenen Berliner Glasermeister Tepperwein in der Landsberger Straße 46 lassen sich Trinkgläser nachweisen, ebensowenig von einem J. Steiger, der sich auf einem den Berliner Alexanderplatz darstellenden Glasbild in der Sammlung J. Mühsam in Berlin nennt.

[1]) Gessert, „Geschichte der Glasmalerei", S. 279.

[2]) Die Kirchenbücher Stuttgarts enthalten keine Todesanzeige; auch der „Schwäbische Merkur" bringt um diese Zeit — nach der freundlichen Versicherung von Redakteur Doerge — weder einen Nachruf noch eine diesbezügliche Nachricht.

mit figuralen Glasfenstern beschäftigt, geht nach Gottlob Mohns Tod noch einmal für kurze Zeit nach Wien, um von 1829 an seinen Sitz nach München zu verlegen, wo zahlreiche Glasgemälde für Melchior Boisserée[1]) und andere nach bewährten alten Vorbildern entstanden sind, verbringt seiner angegriffenen Gesundheit wegen den Winter 1842—1843 in Südtirol und übersiedelt schließlich des milderen Klimas wegen nach Stuttgart, wo ihn lohnende Aufträge, z. B. für die Stiftskirche, erwarten, nachdem er bereits zuvor von München aus sehr achtbare Proben seines Könnens, das über seine Dresdner Lehrjahre weit hinausgeht, abgelegt[2]). — Auf den wenigen von ihm bezeichneten Hohlgläsern ist noch nichts von der üppigen, erst in Wien und München erworbenen Farbenfreude seiner päteren Glasfensters wahrnehmbar; bei dem Zylinderbecher mit der Ansicht von „Pillnitz“ (bei C. Weber in Dresden, Abb. 155), der die volle Unterschrift „W. Viertel 1811“ trägt, stehen wir einem üb-




Abb. 155. Pillnitz-Glas,
von W. Viertel, Dresden, 1811.
(Leipzig, bei C. Weber.)

[1]) Gessert, „Geschichte der Glasmalerei“, S. 274 f., zählt verschiedene Glasbilder von Voertel aus dem Besitze von Boisserée und Bertram auf, und zwar nach Gemälden von van Eyck, van der Goes, Memling usw.

[2]) Im Stuttgarter ehemals königlich. Wilhelmspalais befindet sich im Eckzimmer des Obergeschosses ein Glasfenster mit dem für die damalige Zeit überraschend gut gemalten St. Christoph, das die Signatur „W. Voertel, München 1838“ trägt. — Einige seiner signierten Arbeiten aus der Münchener Zeit von 1834—1840 bewahrt das Kunstgewerbemuseum von Köln. — W. Viertels wichtigste Tafelglasmalereien sind in Naglers Künstlerlexikon, XX (1850), S. 473—475, aufgezählt.




Abb. 154. Wilhelmstal-Glas
der S. Mohn-Werkstatt, von A. Viertel,
Dresden, um 1810.
(Leipzig, Sammlung G. W. Schulz)



Abb. 156. Gartenhaus-Becher
der Werkstatt Viertel und Siegmund,
Dresden, um 1813. (Hamburg, Museum
für Kunst und Kunstgewerbe.)

lichen Dutzenderzeugnis der Dresdner Mohn-Werkstatt gegenüber, ebenso bei dem interessanten Glasbecher mit einem Gartenhaus und vergröberter kombinierter Blumenborte im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 156)[1]. Dieser Walzenbecher stammt, so sehr er sonst das Aussehen der übrigen Mohn-Gläser aufweist, nicht aus der Fabrik von Samuel Mohn, dessen Namen er auch nicht zeigt, trägt vielmehr links die Bezeichnung „Viertel fec. 1812" und rechts „Siegmund px." und ist das Erzeugnis eines Dresdner Konkurrenzunternehmens. Außer W. Viertel, der zunächst Notenstecher war, kam ebenfalls von 1809 an auch der etwas ältere Kupferstecher Christian Siegmund aus Leipzig (geb. 1788) zu Samuel Mohn, um seine Farbenrezepte kennen zu lernen. Der schlaue Lehrmeister, dem es aber seinerseits nur um junge, billige Arbeitskräfte und gelernte Stecher für den Umdruck zu tun gewesen sein mochte, dachte nicht daran, seinen Lehrjungen selbst nach dreijähriger Anwesenheit in alle seine mühsam erworbenen Geheimnisse einzuweihen; ja, als sie ihm preisdrückerische Konkurrenz zu machen beginnen — und das jetzt in Hamburg befindliche Glas könnte auch zu den Corpora delicti gehört haben —, entläßt er sie[2]) aus Werkstatt und häuslicher Verpflegung und reicht eine Appellation an den König ein, um ihnen das Handwerk zu legen. Der interessante Prozeß, der vom 23. Dezember 1812 bis zum 22. Februar 1814[3]) dauert, endigt mit der Abweisung von Mohns Klage. Wenn ihm seine ehemaligen Lehrlinge, die sich in der Dresdner Lochgasse im dritten Stock des Hauses Nr. 447 eine selbständige Werkstatt eingerichtet haben und ihre Erzeugnisse „weit schöner und billiger herstellen" und im „Dresdner Anzeiger" am 14. Dezember 1812 ankündigen, vor Gericht als Tatsache vorwerfen, daß er „der Malerey völlig unkundig ist" und daß alle von ihm bisher zu übermäßigen Preisen verkauften Gläser nicht von ihm gefertigt seien, so wird dies nur bis zu einem gewissen Grad stimmen; Mohn hat ja selbst nicht geleugnet, daß er seine Gläser von seinen Angestellten bemalen lasse. Er war aber doch nicht nur der vielgeschäftige auto-



Abb. 157. Schwerin-Glas, von Gottlob Mohn, Wien, um 1815. (Schwerin, Landesmuseum.)

[1]) Veröffentlicht und besprochen von M. Sauerlandt a. a. O. („Kunstwanderer", 1. Januar 1921, S. 183) zugleich mit dem anderen Viertel-Glas.

[2]) Über die späteren Schicksale von Christian Siegmund weiß uns auch Naglers „Künstlerlexikon" XVI, 1846, S. 367, fast nichts zu berichten, außer daß er, der früher auch in Dresden Akademieschüler gewesen war, später wieder als Kupferstecher tätig war und die Glasmalerei in Traktaten theoretisch behandelte. Gemalte Glasfenster oder Hohlgläser sind von ihm sonst nicht bekannt. Sein Buch führt den Titel: „Anleitung, die Stahl- und Kupferstiche, verbunden mit dem Platinieren des Glases und Porzellans, auf eine schnelle und sichere Manier, sowohl unter als auf der Glasur, auch coloriert auf Porzellan, Steingut etc. überzudrucken und einzubrennen" (3 Bde. und 1 Nachtrag), 8°, C. E. Kollmann, Leipzig 1839; dasselbe mit neuem Nachtrag: „Mehrere neue Farben und Arcana", ebenda 1841, unter dem Titel: „Geheimnisse der Alten bei der durchsichtigen Glasmalerei, nebst der Kunst, die dazu nötigen Farben zu bereiten und einzubrennen." — M. Sauerlandt gibt a. a. O. einige charakteristische Proben daraus.

[3]) Dresden, Ratsarchiv in Rats- und Parteisachen, M. 139. — Vgl. auch die wiederholten Anzeigen von Siegmund und Viertel im „Dresdner Anzeiger 1812, Nr. 288—290, und Mohns Erwiderung daselbst, Nr. 292, S. 2329 und 2330, in der er festzustellen versucht, daß die beiden besonders die Ansichten von Dresden, Meißen, Tharant, Pillnitz, Königstein usw. mit seinem Material unrechtmäßigerweise auf Gläser malen.

didaktische Praktiker, der mit seinem glücklichen Spürsinn den von ihm überall zu seinem Umgang bevorzugten Chemikern und Porzellanmalern allerlei Nützliches abzugucken nie müde wurde, und nicht nur der unermüdliche Geschäftsmann, der nach allen Seiten vorteilhafte, womöglich vornehme Verbindungen anzuknüpfen und diese dann in etwas renommierender Weise auszuschlachten wußte, sondern doch auch die Seele des ganzen Betriebes, der erste Lehrmeister seines Sohnes, überhaupt ein Mann von Kunstgeschmack, ohne den eben die zierlichen, die Zeitstimmung so vorzüglich widerspiegelnden „Mohngläser", über die ja, wenigstens auf dem Hohlglasgebiet, alle seine unmittelbaren Schüler nicht hinauskamen, nicht möglich gewesen wären.

Daß hierbei sein Sohn Gottlob Samuel Mohn schon in seiner frühesten Jugend einen nicht geringen Anteil gehabt haben muß, kann man sich leicht vorstellen, ebenso, daß der Vater diese seine beste Kraft sicherlich nicht gern 1811 an Wien verlor. Schon die erste Probe der gemeinsamen Werkstatt, ein etwa Ende 1805[1]) entstandener Pokal mit dem preußischen Wappen, den König Friedrich Wilhelm III. erhielt, war nach der jedenfalls von ihm inspirierten Aussage seiner ältesten Biographen nicht die Arbeit seines Vaters, sondern sein eigenes Werk; ebenso wird er an den Silhouetten- und Panoramengläsern, soweit es seine Studien und Reisen gestattet haben, sehr stark beteiligt gewesen sein, und zwar nicht nur an der Ausführung, sondern auch an der Komposition. Es erscheint daher auch nicht befremdend, daß er nach der Trennung von seinem Vater die vollständig gleiche Richtung der Dresdner Mohn-Werkstatt auch von Wien aus fortsetzt und noch lange auch norddeutsche Motive weiterpflegt, namentlich um dann nach dem Tode seines Vaters auch dessen Kundenkreis nicht zu verlieren und wichtige Beziehungen nicht abreißen zu lassen. Nur durch die Unterschrift „G. Mohn", die Jahreszahlen 1816ff. oder durch die Hinzufügung der neuen Heimat „Wien" unterscheiden sich solche Arbeiten von denen der väterlichen Werkstatt; als Beispiele dieser Gruppe seien genannt: das Zylinderglas mit dem Leipziger Völkerschlachtplan im Kunstgewerbemuseum in Leipzig, der Becher mit dem Berliner Brandenburger Tor — z. B. bei Regierungsrat a. D. Dr. F. Freiherrn von Gaudy in Lampersdorf (Breslauer Jahrhundertausstellung 1913, Raum 55, Nr. 83) oder das „G. Mohn fec. Wien 1815" bezeichnete Exemplar mit goldenem Lorbeerkranz in der Auktion vom 26. Oktober 1920 bei Glückselig & Wärndorfer in Wien,



Abb. 158. Wiener Stephansdom-Glas, von Gottlob Mohn, Wien, 1812. (Berlin, Sammlung Mühsam.)

[1]) Die frühe Datierung steht in keinem Widerspruch zum obigen Brief des Samuel Mohn an die Königin Luise vom 6. März 1806, in welchem der Beginn der Glasmalerei in den Anfang des Jahres 1806 festgesetzt wird, aber von diesem Pokal keine Erwähnung geschieht. Vielleicht handelt es sich sogar auch nur um eine Verwechslung mit dem Geburtstagsweinglas zum 10. März 1806, das heute im Hohenzollern-Museum steht. Ein anderes Stück, das in Betracht kommen könnte, habe ich weder in dem genannten Museum noch in einem Schloß oder Palais des preußischen Königshauses finden können.



Abb. 159. Wiener Karlskirchen-Glas, von G. Mohn, Wien, 1815. (Wien, Sammlung Karl Mayer.)

Nr. 253 (jetzt bei Bertha Schafranek-Wien), ferner der Becher mit dem Panorama von Dresden von 1816 in der Sammlung Mühsam in Berlin[1]), der (nicht signierte) geschweifte Becher mit „Dresden von der Zuckersiederei" in der Wiener Sammlung Oskar Bondy, der Walzenbecher mit der Moritzburg, mit Epheukranz und Signatur „G. Mohn px. 1811" bei Kommerzialrat v. Reisenleitner in Wien (Österreichische Museumsausstellung 1922, Nr. 104), der Ranftbecher mit Andernach am Rhein bei Julius Trieger in Wien (dieselbe Ausstellung, Nr. 114) oder die beiden Becher mit dem „Mausoleum der Königin Luise von Preußen" in Ludwigslust von 1816 im Charlottenburger Schloß und in der Küche des Schlosses von Tiefurt bei Weimar; das letztgenannte Glas hat bereits einen bei den Bechern des älteren Mohn nicht nachweisbaren Steinchenschliffrand, den wir auch bei dem nicht bezeichneten Becher mit der Ansicht des Schweriner Schlosses im Mecklenburgischen Landesmuseum von Schwerin (Abb. 157)[2]) wiederfinden, da dem Sohn in Wien das reichere und bessere Rohmaterial, namentlich aus Böhmen, zur Verfügung stand; auch der gemalte Lippenrand bzw. die Rahmenleiste mit den stilisierten Blättchen ist ein Element, das die Dresdner Werkstatt noch nicht kannte, das jedoch in Wien in Anlehnung an dortige Porzellane bald reiche Ausbildung erfuhr. Und die Beziehung zum mecklenburgischen Hof ist auch trotz der Entfernung nicht befremdlich; war es doch gerade Gottlob Mohn gewesen, der sich seiner Beteiligung an den Wappenkirchenfenstern von Ludwigsburg (um 1806), seiner ersten größeren Tafelglasmalereien, gern erinnerte und seinen Biographen gegenüber diese zu erwähnen nicht unterließ.

Natürlich hat Gottlob Mohn dem genius loci von Wien, das ja gerade während seiner Anwesenheit für kurze Zeit eine Art Weltmittelpunkt gewesen ist, auch seinen Tribut gezollt und Wiener Ansichten auf seinen Trinkgläsern verewigt. Zunächst geschah dies ganz in derselben Weise, die ihm aus der Dresdner Werkstatt seines Vaters geläufig war, wie etwa auf dem Becher mit dem Stephansdom, Eichenlaubkranz und der Bezeichnung „G. Mohn fec. 12" (1812) in der Sammlung Mühsam in Berlin (Abb. 158)[3]), einem sehr beliebten Thema, das aber erst sein Genosse und

---

[1]) Robert Schmidt, „Sammlung Mühsam", Nr. 343; Abb. auf Tafel 36.

[2]) Daß es sich bei diesem Glasbecher um eine Arbeit des jüngeren Mohn handelt, nicht um ein Stück aus der Zeit der Familienanwesenheit in Mecklenburg um 1806, wird auch durch die Tatsache bekräftigt, daß das Bild mit dem Schweriner Schloß auf diesem Glas auf eine Lithographie von Hintze zurückgeht. Nun hat Museumsdirektor Dr. Josephi in Schwerin, wie er mir freundlichst mitteilt, aus den Akten feststellen können, daß Hintze erst 1821 in Doberan „6 Exemplare von meckl. Gegenden" an den Hof geliefert hat. Eine davon wird wohl die Lithographie mit dem Schweriner Schloß gewesen sein.

[3]) Robert Schmidt a. a. O., Nr. 342; Abb. auf Tafel 36. — Aus demselben Jahre wird ein Mohn-Glas mit dem Stephansdom in der Wiener Auktion Dr. Köhler (Wawra 1917), Nr. 692, erwähnt; dieses Glas — heute bei E. Herzfelder-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 105) — hat aber bereits einen gotisierenden Mundrand.

Nachfolger A. Kothgasser weidlich ausgenutzt hat. Bei dem Walzenbecher mit dem Wiener Michaelerplatz und dem ehemaligen Burgtheater nebst der Signatur G. M. (in der Wiener Auktion E. Herzfelder, I, Nr. 395) ist auch noch die Eichenlaubborte beibehalten, beim Walzenbecher mit dem „Haus der Laune in Laxenburg" von 1812 bei Bertha Schafranek in Wien wird ein Windenkranz unter dem Mundrand angebracht; der Walzenbecher mit der „Ansicht von Wien bei dem Stubenthor" von 1814 in der Wiener Sammlung Viktor von Portheim zeigt neben einer Fliege den gelben Mundrand mit braunen Lorbeerblättchen, ein Walzenbecher mit der Kärnthner Straße in Wien von 1814 der Sammlung Carl Mayer-Wien schon Goldblättchen auf Gelb, während der Zylinderbecher mit der „Karlskirche in Wien" (Signatur „G. Mohn Wien 1815") der Sammlung Karl Mayer in Wien (Abb. 159) bereits einen früher unbekannten geometrisch gemusterten Lippenrand aufweist, den der Maler ein Jahr später auf dem Walzenbecher der Sammlung Camillo Hardt mit der gleichen, nur anders kolorierten Umdruckdarstellung derselben Kirche wieder aufgibt. Sonstige Gläser mit österreichischen Panoramen mit der Signatur Gottlobs sind z. B. der plumpe Pokal (mit Bronzefuß) mit dem Schlosse Feistritz — wo sein Genosse Kothgasser Kirchenfenster auszuführen hatte — von 1815[1]) oder das Glas mit der Karlsbader Ansicht und den Inschriften „Mon Paradies" und „Charles" nebst der Signatur „G. Mohn Vienne 1812" (Auktion L. Schidlof, Wien, 19. September 1921, Nr. 589, jetzt Sammlung R. Bittmann), während der Ranftbecher mit dem Bilde „Der Rabenstein an der Bielach" (ebenda Nr. 584, jetzt bei Dr. L. Flesch) keine Signatur aufweist[2]). — Das Schwanken

[1]) Dieses Glas, das wir zunächst in der Auktion Dr. Köhler (C. J. Wawra, 1917), Nr. 685, dann in der Versteigerung E. Herzfelder, I (L. Schidlof, 1921) Nr. 557, finden, ist nur im letztgenannten Auktionskatalog abgebildet; die schwerfällige Randbordüre mit den Vierpaßrauten erdrückt geradezu das noch ganz zarte Burgbild.

[2]) Ein zweites Glas mit Rabenstein an der Bielach, ein Walzenbecher bei R. Bittmann,



Abb. 160. Blumensträußchen-Becher. von G. Mohn, Wien, 1812. (Prag, Sammlung V. Schick.)



Abb. 161. St. Helena-Becher, von G. Mohn, Wien, 1815. (Prag, Sammlung A. Růžička.)

zwischen der alten Tradition, der z. B. das Landschaftsglas von 1812 im Dresdner Kunstgewerbemuseum oder das Wappenglas von 1816 im Schloß von Oranienbaum oder der Weinkelch auf quadratischer Plinthe mit dem Bacchus von 1813 bei Moritz Reichenfeld in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 1009) angehört, und der neuen Richtung, die im Wetteifer mit den Wiener Genossen entsteht, ist recht charakteristisch. Einen so reich geschliffenen Becher, der nur einen schmalen Mundrand und ein kleines Herzschild für ein mageres Blumensträußchen der Malerei übrig läßt, wie dies bei dem Becher mit der Signatur „G. Mohn Wien 1812“ in der Sammlung V. Schick in Prag (Abb. 160) der Fall ist, hätte wohl der alte Mohn nicht herangezogen, während die Wiener die ganz einfachen Dresdner Mohn-Gläser auf die Dauer nicht ertragen hätten. — Noch mehr tritt die Malerei bei dem Henkelbecher der Sammlung Dr. K. Ruhmann-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 110, Abb. im Katalog) zurück, der nach der Inschrift „Zum Andenken von G. Mohn 1813“ wohl eine persönliche Erinnerungsgabe ist und doch nichts weiter als eine mit Transparentfarben gehöhte Arbeit eines Kuglergraveurs bedeutet, dessen Name uns mehr interessiert hätte. — Daß Gottlob wie sein Vater Samuel auch Aktualitäten nicht ungenutzt ließ, dafür geben uns außer der gelegentlichen Verwendung von Kosaken (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 123 und wohl auch 1010) seine Gläser mit dem Panorama des letzten Napoleon-Aufenthaltes Zeugnis; zwei derselben mit dem Rechteckbild „Die Insel St. Helena“ tragen die volle Signatur „G. Mohn f. Wien 1815“, eines in Walzenform in der Sammlung Figdor in Wien, das andere, geschweift, in der Sammlung A. Ružička in Prag (Abb. 161), während das Exemplar der Gräfin Posadowsky-Wehner in Blottnitz (Breslau, Jahrhundertausstellung 1913) keine Bezeichnung trägt, daher auch von Kothgasser herrühren könnte, der diese Gattung von G. Mohn übernahm. — Bei einem anderen Glase der Sammlung Figdor in Wien, das wieder die volle Signatur mit dem Jahre 1812 trägt, merken wir etwas von der romantischen Ritterstimmung, die dieser Maler in den Rittersälen von Laxenburg atmete: Unter einem farbigen Spitzbogenfries sind Ritterhelm und Schild mit gekreuzten Schwertern, gekreuzte Eisenhandschuhe nebst Dolch sowie die unvermeidliche naturalistische Fliege in den Buchstabendekor[1]) in abwechselnden Farben, der die Hauptsache bildet, eingestreut; als ausführender „Künstler“ (der diesen Namen aber nicht verdient) dieses derben dickwandigen Walzenglases bezeichnet sich in der Kontrasignatur ein AH (in Ligatur), den wir der Vergessenheit zu entreißen keinen Grund haben. Weniger feudal, vielmehr kommerziell ist der signierte Becher aus demselben Jahre mit Warenballen, Fässern, Anker, Merkurstab usw. bei E. Kodella in Graz (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 109). Ungleich reizvoller sind die zarten figuralen Malereien auf den Mohn-Gläsern, und zwar nicht nur süßlichsinnige Vorwürfe, wie schnäbelnde Taubenpaare[2]), sondern auch größere figurale

---

auch ohne Signatur, ist viel derber. Auch der im Wiener Auktionskatalog der Sammlung E. Herzfelder, II (L. Schidlof, November 1921), Nr. 461, genannte Ranftbecher mit dem Panorama von Moskau dürfte hierher gehören.

[1]) „Noch leben Alle die Ritter Wildenstein
Zum Ruhm des edlen Mayns am Stein.“ —

„Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein lebelang.
Laßt uns froh und fröhlich seyn,
Denn herzlich klingt dies Sprüchelein.“ —

Und im Boden:
„So ruft noch mit ein Stiller,
Das ist dein Freund Fechtspieler.“

[2]) Man vergleiche das Zylinderglas der Wiener L. Schidlof-Auktion vom 19. September 1921,

Szenen, wie die mit „G. Mohn f. Wien 1815" signierte Hirschjagd (wieder mit einer Fliege) auf dem Zylinderglas des Fugger-Museums in Augsburg (Nr. 837) oder die Gitarre spielende Dame auf einer Bank unter einem Baume, nebst „L" mit Lorbeerzweig, auf dem mit „G. M. i. W. 1815" bezeichneten Glase des Germanischen Nationalmuseums von Nürnberg (H. G., 463) oder das junge Mädchen vor einem Opferaltar („Für das Wohlergehen", Signatur „G. M. 1816") in der Wiener Dorotheum-Auktion vom 16. Dezember 1912 (Abbildung im Katalog)[1]. Vielleicht ist schon das obengenannte frühe Eurydike-Glas auf den Tod der Königin Luise von Gottlob, nicht von Samuel Mohn gemalt worden. Nicht bezeichnet, aber wohl das zarteste Glas dieser Serie ist der Walzenbecher der Sammlung V. Schick in Prag (Abb. 162), auf dem in einem kreisförmigen Rahmenausschnitt in einer Landschaft eine liebliche Frauengestalt („La Reconnaissance") mit einem Fruchtkorb auf einen Flammenaltar zuschreitet; die feine Rosenborte könnte ebensogut noch in Leipzig entstanden sein; die Goldornamente auf dem silbergelben Rahmen sind aber schon ganz wienerisch. Zu den besten Arbeiten Gottlob Mohns zählt noch eine zusammenhängende Serie von sechs Ranftbechern der Wiener Sammlungen Camillo Hardt und E. Herzfelder (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 123—128), die an Theaterereignisse von 1814—1817 anknüpfen und exotische Soldaten, einen Hanswurst, einen polnischen Juden, einen Amor und einen Jüngling mit einem „Menuetto" in der Hand darstellen und 1817 entstanden sind[2]. Der Walzenbecher mit dem Falkenjäger auf galoppierendem Schimmel unter einer Blumenbordüre von 1818 (nebst toter Fliege!) in der Sammlung Camillo Hardt in Wien schließt sich ebenfalls würdig an. — Auch das letzte uns bekannte Trinkglas Gottlob Mohns, nämlich der große Walzenhumpen[3]) auf Silberfuß aus dem Besitze des Dr. Joh. Grafen von Meran, das nach längerer Pause offenbar im Anschluß an die Tafelglasmalereien für Erzherzog Johann im Schlosse Brandhof entstanden ist, weist neben abwechselnd gotisierenden und antikisierenden Ornamentfriesen figuralen Schmuck auf, und zwar zwei Medaillons mit ländlichen Szenen[4]. Die Entwürfe sind nicht von ihm, und ehrlich setzt der Glasmaler darunter: „Gauermann del. Mohn fec. Wien 1820." Fünf Jahre später war Gottlob Samuel Mohn, der in dieser Zeit die Bemalung von Trinkgläsern bereits seinem Genossen A. Kothgasser überlassen hatte, tot, aber die von ihm ausgestreute Saat ist nicht mit ihm abgestorben, sondern hat gerade in Wien noch recht reichliche Früchte gezeitigt. — Auch in Dresden müssen noch Kräfte in ähnlicher Richtung recht lange fortgewirkt haben, obwohl manches, wie der gekugelte Zylinderbecher der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg i. B., der in einem Medaillon das Brustbild des Königs Friedrich

---

Nr. 585 (Kl. Abbildung im Katalog), mit dem Taubenpaar auf einem Baumast und dem französischen Sinngedicht, mit der Signatur „G. Mohn f. 1812" einerseits mit dem fast ganz übereinstimmenden signierten Kothgasser-Glas der Sammlung J. Mühsam, Berlin, anderseits, das R. Schmidt a. a. O. unter Nr. 348 im Text abbildet, oder dem übereinstimmenden Kothgasser-Glas der Auktion E. Herzfelder, I, Nr. 430, um auch an diesen Beispielen die Abhängigkeit zu erkennen, die der ältere Wiener Maler gegenüber dem zugereisten Sachsen nicht verleugnen kann.

[1]) In der II. Herzfelder-Auktion bei L. Schidlof (Wien, November 1921) erscheint dieses Glas als Nr. 563 noch einmal, und zwar ebenfalls abgebildet, aber die Signatur wird unrichtig als „S. Mohn 1816" gelesen, während der Vater um diese Zeit bereits tot war. Heute ist dieses Glas in der Sammlung Rob. Feilendorf in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 122).

[2]) Diese sechs Gläser tragen die gleiche Widmung „Zum Andenken des ... von Deinen (!) Dich liebenden Vater" mit verschiedenen Daten, und zwar 18. Februar 1814 (Kosak), 21. Mai 1816 (Tscherkesse), 19. Oktober 1816 (Jude und Hanswurst), 29. Januar 1817 (Menuettsänger) und 15. April 1817 (Amor), das letzte Glas mit der Signatur V. B. (in Ligatur).

[3]) Gute Abbildung in E. Leisching, „Wiener Congress", S. 183.

[4]) In derselben Richtung liegt der Ranftbecher mit dem Tiroler nebst Spruch beim Grafen A. Auersperg-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 319).

August des Gerechten von Sachsen im roten Rock mit dem grünen Großkreuzband der Rautenkrone, zu seinem 50. Regierungsjubiläum vom 16. September 1818, aufweist, auch dem benachbarten Nordböhmen entstammen kann. — Ein geschweifter Becher mit dem alten Dresdner Hoftheater in einem kreisrunden Medaillon (Sammlung A. Ružička, Prag) trägt noch die Jahreszahl 1841.

Auch anderwärts in deutschen Landen sind teils gleichzeitig mit der Tätigkeit der beiden Mohn, teils etwas später, mehr oder weniger unabhängig von ihnen, transparente Malereien auf Trinkgläser gemacht worden, die jedoch meist gegenüber den Mohn-Gläsern beträchtlich zurückstehen, mit der einzigen Ausnahme des Wieners Anton Kothgasser, der die Mohn-Anregungen künstlerisch beträchtlich zu steigern wußte. Fast alle anderen stehen weit hinter den beiden Mohn zurück, die auch keine Himmelsstürmer waren, aber doch sehr liebenswürdige bescheidene Talente, die mit Fleiß und natürlicher Anmut in ihren Arbeiten den Zeitcharakter von seiner reizvollsten Seite wiederzugeben bemüht waren. Dies gilt gleich von jenen zwei Persönlichkeiten, die, ohne nachweislich zu den Schülern der Mohn-Werkstatt zu zählen, doch in der Farbenbehandlung und Stimmung, allerdings nicht in der Stoffwahl, den beiden Mohn verhältnismäßig am nächsten stehen, nämlich von Franz Anton Siebel und seiner Tochter Klara Siebel. Vielleicht ist ihr Vater, der Silhouetteur und spätere Porzellan- und Glasmaler Franz Anton Siebel, geboren 1777 in Frickenhausen bei Würzburg, verehelicht 1815 in Lichtenfels und daselbst am 28. Jänner 1842 gestorben[1]), interessanter; er war zunächst Zeichenlehrer, betrieb dann in Wien die Silhouettenkunst, lernte das Malen und Goldauftragen auf Glas in der Silbermannschen Porzellanfabrik in Lichtenfels, wo er dann weitere Kräfte darin ausbildete[2]). Aber das Silhouettieren muß schon eine Generation vorher in der Familie, und zwar recht gut, gepflegt worden sein, denn von den beiden bezeichneten, kulturgeschichtlich wegen der liebevollen Detailbehandlung sehr bemerkenswerten Hinterglassilhouettenbildern des Museums für Unterfranken im Würzburger Schloß[3]), die die Signaturen „Siebel 1780“ und „Fra. And. Siebel; gemacht den 22^te Ja. 1798“ tragen, kann mindestens das erste nicht von Franz Anton herrühren, und bei dem zweiten stimmt der zweite Vorname nicht. Während wir von Franz Anton Siebel irgendwelche Transparentmalereien auf Glas weder aus den Urkunden noch aus der Literatur kennen, läßt sich von seiner einzigen Tochter Klara, die am 2. November 1825 in Lichtenfels geboren wurde und noch nach dem Tode ihres Vaters, nämlich 1844 daselbst wohnte, aus den Katalogen der Berliner Gewerbeausstellung[4]) erkennen,

[1]) Durch diese liebenswürdige Fesstellung aus den Kirchenbüchern, die ich dem Kaplan J. V. Krapp in Lichtenfels verdanke, werden die ungenauen Angaben der bisherigen Literatur — z. B. Ernst Lemberger, Meisterminiaturen — richtiggestellt.

[2]) Joachim Heinrich Jack, „Leben und Werke der Künstler Bambergs“ II, 1825, S. 103.

[3]) Auf der Hinterglassilhouette von 1780 sitzt der Bischof Freiherr von Erthal in ganzer Gestalt in einem Louis XVI.-Stuhl (Polsterung mit Stoffunterlage!) und schreibt an einem Louis XVI-Tisch, auf dem neben einem Schreibzeug noch Mitra und Kreuz liegen; ein silbernes Flechtband trennt das Bild von dem rosa Papierhintergrund. — Die zweite Silhouette von 1798 in Querrechteckform stellt eine Musikergesellschaft dar: An einem Louis XVI-Tisch sitzt ein Mann mit einer Oboe, während ein anderer Noten schreibt; rechts eine Dame mit einem Buch auf einem Kanapee, links steht eine goldene Louis XVI-Kommode (in kindlicher Perspektive); zwischen den beiden Fenstern hängt ein Spiegel; die Wand ist weiß gehalten; der Fußboden braun; herum ein silbernes Wellenband. — In derselben Sammlung befindet sich noch ein nicht übles Porträtbrustbild in Hinterglasmalerei, das den Würzburger Bischof Johann Philipp Franz darstellt, aber keine Künstlersignatur oder Datierung trägt, wie eine ebenfalls nicht signierte, aber mit dem Bilde von 1780 verwandte Papiersilhouette von 1785, auf welcher derselbe Bischof Franz Ludwig von Erthal wieder bei einem Tische sitzt, auf dem sich Kreuz, Mitra und Kerze befinden.

[4]) Katalog der Gewerbeausstellung im königl. Zeughause zu Berlin 1844, S. 227, und „Amtlicher Bericht der Berliner Gewerbeausstellung“ 1844, III, S. 76.

daß sie als Glasmalerin, offenbar als Erbin der väterlichen Werkstatt, tätig war und sogar Figurales malte, nämlich ein Glasgemälde, das die Opferung der Iphigenie darstellte und 24 Reichstaler kostete. Ob nun das Zylinderglas in der Edinburg-Sammlung der Veste Coburg, das die Beschneidung Christi zum Gegenstande hat (Abb. 163) und nur mit dem Namen „Siebel" bezeichnet ist, von ihr herrührt oder noch von ihrem Vater, entscheiden die beiden romantischen Zylinderbecher der ehemaligen Sammlung Dr. Spitzner in Dresden, von denen sich der eine heute in der Sammlung F. Neuburg in Dresden, der andere in der Sammlung Pazaurek befindet. Diese beiden Gläser mit Goldrändern und Zickzackbordüren sind zusammengehörige Gegenstücke nach Almanachillustrationen aus Romanen des Walter Scott-Kreises in transparenten Farben im Rechteckrahmen und stellen einerseits einen Ritter dar, der vor einer Dame kniet, anderseits wieder einen geharnischten Theaterritter, der eine Schiffstreppe heraufstürmt, um eine schlafende Jungfrau zu befreien; nur das erstgenannte Stück trägt ein Datum, nämlich 1824 (ohne Künstlersignatur), während anderseits das zweite Stück nur die eingeritzte Signatur „Siebel" ohne Jahreszahl aufweist. Da die beiden Gläser aber unzweifelhaft von derselben Hand herrühren, kann ihr Verfertiger doch wohl nur der Vater Franz Anton Siebel sein, nicht seine Tochter, die — wie wir erst jetzt wissen — 1815 das Licht der Welt erblickte[1]). Einem neunjährigen Kinde würden wir diese Arbeiten, so ungelenk sie auch ohne Zweifel sind, schwerlich zutrauen. Damit aber ist auch die Autorschaft des Coburger Siebel-Glases, das die gleiche recht bescheidene Fertigkeit und eine ähnliche Gewandbehandlung zeigt, für den Vater gesichert. Wenn sich dieser Maler, wie es der ältere Mohn in weiser Selbstbeschränkung getan, nicht auf das schwierige figurale Gebiet begeben hätte, wären wohl erfreulichere Leistungen dabei herausgekommen.



Abb. 162. „La Reconnaissance"-Becher, unbez. Arbeit von G. Mohn, Wien, um 1812. (Prag, Sammlung V. Schick.)

Ein mitteldeutscher Zeitgenosse, auch zugleich Glas- und Porzellanmaler, ist Fritz Wedemayer (geboren 26. Dezember 1783, gestorben 20. August 1861[2]), der 1809 in Göttingen sein Geschäft begründete, hauptsächlich mit Porzellanmalereien — Landschaften, Wappen, Blumen usw. — auf Tassen, Pfeifenköpfen, Bierglasdeckeln u. dgl. für die Studenten der Universitätsstadt beschäftigt, ungefähr von 1820 aber auch in transparenter Glasmalerei tätig war. Das Städtische Museum von Göttingen bewahrt eine ganze Reihe seiner Arbeiten, darunter auch die beiden Firmenschilder seiner Werkstatt, einen grünen Lichtschirm mit schwarzer Malerei, eine unbedeutende Achteckscheibe mit dem Schützenherrn Eberwein, wie auch ein nicht besseres Fenster mit der bekannten, früher dem Correggio zugeschriebenen Dresdner liegenden Magdalena. Viel besser sind die schlichten Glasbecher mit silbergelber Einfassung und Landschaftspanoramen, in denen er sich an die Richtung Mohn-Kothgasser anzuschließen trachtet.

[1]) Meine Angabe im Vorwort des Auktionskatalogs der Sammlung Dr. Spitzner (H. Helbing, München 1918) stelle ich damit richtig.

[2]) Bruno Crome, „Führer durch die Altertumssammlung" (Städtisches Museum), Göttingen 1919, S. 91.



Abb. 163. Becher mit Beschneidung Christi, von F. A. Siebel, Lichtenfels, um 1820. (Veste Coburg.)

Der Ehrgeiz verleitete aber auch ihn, sich an zu große Aufgaben heranzuwagen; so malte er von 1839 an die Fenster für die königliche Loge der Hofkirche von Göttingen[1]. — In dieser Richtung liegt auch jenes unbezeichnete, vielleicht von W. Hampel[2]) stammende Zylinderglas mit der Darstellung der ehemaligen „Glasfabrik Schildhorst" (bei Winzenburg, Kreis Alfeld a. d. Leine), das sich im Kestner-Museum von Hannover befindet (Abb. 164). — Weiter im Norden wäre aus späterer Zeit noch Anton Schulz in Hamburg wenigstens zu streifen, der nicht nur auf Porzellan und Steingut, sondern auch auf Glas malte, und zwar nicht nur auf Fensterglas, sondern auch auf Hohlglas, und seine Erzeugnisse 1854 sogar in München auszustellen wagte[3]).

In Mitteldeutschland sind aber noch die beiden Brüder Eduard und Feodor Kehrer in Erbach im Odenwald zu nennen, Söhne des auch als Tiermaler tätigen gräflich Erbachschen Archivrates C. W. Kehrer (gestorben 1869). Der ältere, wichtigere, Eduard, geboren am 5. Dezember 1812, gestorben am 25. Oktober 1863, war allerdings vorwiegend Maler und Elfenbeinschnitzer, als welcher er im Auftrag des kunstsinnigen Grafen Erbach die dortige Elfenbeinschnitzerei wesentlich befruchtete, und nur der jüngere, Feodor, geboren am 15. Februar 1819, gestorben am 10. Jänner 1847[4]), der als Kunstgärtner seine Laufbahn begann, wurde später Glas- und Porzellanmaler Offenbar das Hauptstück dieser beiden, von denen wohl der ältere für den Entwurf, der jüngere für die Ausführung verantwortlich ist, ein schwerer, transparent bemalter Schliffpokal, steht im Schlosse von Erbach (Abb. 165); zwischen allerhand gotisierendem Krabbenwerk in Schwarzlotradierung auf silbergelbem Grunde erscheinen uns auf acht breiten Facetten unter gleichartigen Baldachinnischen recht bunte pokulierende und musizierende Ritter, Edeldamen und Pagen, mit dem gleichen, angeblich von Luther herrührenden Zitat, das wir schon auf dem romantischen Wiener Mohn-Glas von 1812 an-

Abb. 164. Becher mit der Glasfabrik Schildhorst, vielleicht von W. Hampel, Schildhorst, um 1830. (Hannover, Kestnermuseum.)

[1]) Naglers „Künstlerlexikon" XXI, 1851, S. 198. — Gessert „Geschichte der Glasmalerei" S. 296, führt im Anschluß an das „Kunstblatt" 1833, Nr. 40 und 78, auch zwei Glasgemälde mit landschaftlichen Vorwürfen (Haus in Unterseen und Winterlandschaft) an.

[2]) Vgl. A. F. Neukrantz, Bericht über die Gewerbeausstellung in Berlin, 1844 (Berlin 1845), Seite 377.

[3]) Katalog der allgemeinen deutschen Industrieausstellung zu München 1854, S. 89, Nr. 2729.

[4]) Die liebenswürdigen Nachrichten aus den Erbacher Kirchenbüchern verdanke ich dem dortigen Stadtpfarrer Sell.

getroffen haben, ohne aber deshalb an einen unmittelbaren Schulzusammenhang denken zu dürfen; denn dieses Glas trägt nebst der Signatur „E. u. F. Kehrer, Erbach i. O." noch die (archaisierende) Jahreszahl „1846". Die Stimmung ist allerdings die gleiche, die uns schon in der Franzensburg von Laxenburg begegnete.

Eine ganz andere Richtung als die, welche alle bisher genannten durchsichtig gemalten Gläser zeigen, vertritt der Zinngießer Johann Georg Bühler in Urach in Württemberg, der noch vor den beiden Mohn, sogar vor S. Frank mit Transparentmalereien auf Hohl- und Tafelglas hervortritt und von 1805 an gemeinsam mit dem Straßburger Chemiker Prof. Dr. Schweighäuser durch die Wiedereinführung des Kupferrubin-Überfangglases einen wichtigen Schritt für die Kirchenfenstermalerei[1]) vorbereitet. Als Sohn des Zinngießers Johann Georg Bühler des Älteren in Urach am 12. Juni 1761 geboren, daselbst zweimal (1785 und 1816) verehelicht und Vater von 16 meist klein gestorbenen Kindern, stirbt er am 8. März 1823 in seiner Vaterstadt; auch sein Bruder Johann Wilhelm Bühler ist Zinngießer in Urach; unter der Nachkommenschaft beider wird kein einziges Familienmitglied als Glasmaler bezeichnet[2]). Wir haben es hier wieder mit einem Amateur zu tun, der aber zum Unterschied von den meisten anderen gleichstrebenden Genossen nicht von der Porzellanmalerei herkam, sondern von einem schlichteren konservativeren Handwerk. Dies merkt man auch seinen Arbeiten an, die man in signierten Stücken von 1803 bis 1817 verfolgen kann. Die beiden mir bekannt gewordenen bezeichneten Gläser, nämlich der konische ungeschliffene Becher mit einem Wappen und einem Blumenmedaillon nebst S („F. [!] G. Bühler — fecit Urach 1803"; Gläsersammlung Pazaurek) und der ähnliche Becher mit einem Löwen, zwei Wappen und einer Fliege („fecit Bühler 1804"; bei Philipp Schwarz, Stuttgart, seit 1919), wie auch die zweimal signierte Wirtshausscheibe[3]) der Stuttgarter Altertümersammlung, von 1817, mit den zahllosen gereimten alten Gasthofsprüchen in Frakturschrift und den Monogrammen C. F. B. und R. S. B. im behelmten, blumenumhängten Mittelschild sind just nicht seine reichsten Arbeiten. Andere, die neben den



Abb. 165. Romantischer Pokal von E. und F. Kehrer, Erbach i. O., 1846. (Schloß Erbach im Odenwald.)

[1]) Ausführliches darüber in Gessert, „Geschichte der Glasmalerei", S. 291 ff. (im Anschluß an das „Leipziger Journal für Fabriken usw." I, 88). Das von Balet (schwäbische Glasmalerei) zitierte „Morgenblatt" 1818, 260 St., S. 1040, enthält keine Bühler-Nachricht.

[2]) Gütige Mitteilungen des Stadtpfarrers Leube in Urach. — Ob J. G. Bühler etwa mit der weitverzweigten Augsburger Goldschmiedfamilie Bühler (Biller) des 17. und 18. Jahrhunderts zusammenhängt oder mit dem Renaissance-Glasmaler Wolfgang Bühler in St. Gallen oder mit dem späteren Wappenmaler Christian Bühler in Bern (1825—1898), ist nicht bekannt; er selbst wird im Künstlerlexikon von Nagler II, 186, nur flüchtig, in jenem von Thieme V, 1911, überhaupt nicht genannt.

[3]) Leo Balet, „Schwäbische Glasmalerei" 1912, S. 47 und 161 ff., nebst Abbildung.

Besitzerinitialen — z. B. der Becher mit G. H. B. unter dem Merkurhut und dem barocken Jesus-Obelisk auf der Rückseite, von 1806, in der Sammlung Pazaurek (Abb. 166) — oder Wappen — z. B. der Becher mit E. A. C. von 1811 bei Prof. Rob. Schmidt in Frankfurt, die sechs Walzenbecher von 1806 mit dem Wappen der Eßlinger Familie Williard bei Apotheker Palm in Schorndorf — noch Genredarstellungen aufweisen, wie die sieben Schwaben in der ehemaligen Sammlung H. Leonhard-Mannheim[1]), die Fortuna nebst Vergißmeinnichtspruch von 1811 (in der Sammlung Pazaurek), die zwei Pferde mit dem Tröltsch-Wappen im Museum von Nördlingen, die Postkutsche nebst dem Namen „Keyser" und der besser gemalte Garnfärber mit den Initialen G. M. — M. J. in der Stuttgarter Altertümersammlung, die aus der Auktion Ph. Schwarz[2]) auch noch das Hufschmiedeglas mit dem vierspännigen Leiterwagen erworben hat, zeigen noch deutlicher, daß Bühler in Transparentfarben nur die Überlieferung alter Bauernmalerei von opaken Emailfarben fortsetzt. Ja er tritt mitunter sogar bewußt archaisierend auf, so daß man den Schwindel fast begreiflich findet, daß einzelne seiner Gläser unmögliche Jahreszahlen tragen, z. B. „1615" (statt 1815) der Wappenbecher des Nationalmuseums in München oder „1618" (nachträgliche Korrektur aus „1818") auf dem Friedr. Tritschler-Zunftglas der Sammlung Pazaurek. Das Rohglas, dessen er sich für seine bemalten Becher bedient, ist ja auch in sehr vielen Fällen bedeutend älter, wie er es gerade vorfand; aber neben den schweren, ungeschliffenen, konischen Bechern, die zum Teil tatsächlich ins 17. Jahrhundert zurückgehen mögen, verwendet er auch beliebiges anderes Material, z. B. bereits geschnittene Louis XVI-Becher, zwischen deren Ornamente er seine Malereien einzufügen trachtet, und läßt sich — wie auf dem Becher vom 2. Juni 1804 im Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart — sogar nicht einmal abhalten, ein bereits geschnittenes Glas mit gleichmäßig verstreutem Grundmuster zu benutzen, obwohl die geschnittenen Streublümchen seine Malerei stören müssen. Außer den volkstümlich derben Arbeiten gehen auf ihn aber gewiß noch andere, sorgfältiger behandelte Zylindergläser (ohne Signaturen) zurück, die nichts weiter enthalten als das große württembergische Herrscherwappen, z. B. auf dem Exemplar v. 6. Mai 1803 im Ludwigsburger Schloß mit „F. II. — C. F. Z. W." und dem Kurfürstenwappen; auf anderen erscheint bereits das Königswappen Friedrichs oder Wilhelms I.[3]); war doch

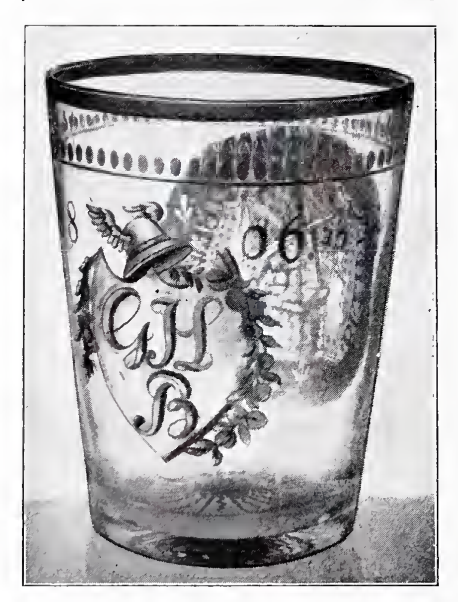


Abb. 166. Becher von J. G. Bühler in Urach, 1806. (Sammlung Pazaurek.)

[1]) Berlin, Auktion Lepke, Nr. 1578, 1910, Nr. 538. Die Katalogbezeichnung „Kalte Emailmalerei" ist ein Irrtum.

[2]) München (H. Helbing 1916), Sammlung Philipp Schwarz-Stuttgart, Nr. 99; Abbildung auf Tafel 14, wo auch noch das andere Glas derselben Kollektion, der Zylinderbecher mit dem Wappen der württembergischen Freiherrn von Oldershausen (Nr. 98) von Bühler abgebildet ist. — Auch die Sammlung Seyffer-Stuttgart (Auktion 1887) enthielt drei — damals als solche noch nicht erkannte — Bühler-Gläser mit Wappen (Nr. 463—465), die jedoch der Katalog nicht abbildet.

[3]) Z. B. in der Sammlung Waldeck in Mannheim, in der Sammlung Pazaurek oder in der Sammlung Emden-Hamburg (Berlin 1908, Lepke-Auktion, Nr. 960). Das letztere Glas (nicht vor 1816) trägt die Inschrift: „Wilhelm Lebe, Seinen Thron umschwebe Götterseligkeit, wie ein Frühlingsmorgen, der die Königssorgen um Ihn her zerstreut." — Hier scheint bereits der ältere

Bühler auch als Tafelglasmaler und wohl auch als Glasfensterrestaurator sowohl für den württembergischen als auch für den badischen Hof beschäftigt[1]). Aber selbst solche Stücke, bei denen er sich offenbar die größte Mühe gab, sind technisch recht unvollkommen; außer dem selbstverständlichen Schwarzlot und Silbergelb gelingt ihm mitunter — und zwar durchweg nicht regelmäßig — ein Kobaltblau, das mit dem Gelb auch Grünmischungen ermöglicht; alles, was er sonst versucht, namentlich alle Arten von Rot, sind durchweg schmutzig und unansehnlich und nicht einmal mit den Ergebnissen Mohns vergleichbar; auch seine Anlehnung an verschiedene alte emaillierte Bauerngläser, einzelne Farben nicht nur auf der Außenseite, sondern zum Teil auch innen im Glase anzubringen und einzubrennen, bringt keine wesentliche Steigerung des Effektes zustande; seine Palette bleibt steril. Daß er sich sogar nicht scheut, neben eingebrannten Farben — wie bei den Engelsköpfen in den Ecken der genannten Wirtshausscheibe von 1817 — auch gewöhnliche kalte Ölfarben zu verwenden, ist besonders traurig. — Da einzelne Wappenbecher — wie z. B. jener vom 13. Jänner 1831, der aus der Auktion Ph. Schwarz (Nr. 100) in den Besitz des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums gelangt ist —, trotz der Übereinstimmung der Manier, erst nach seinem Tode entstanden sind, muß der Nebenbetrieb der Uracher Zinngießerei noch eine Zeitlang fortgesetzt worden sein; urkundliche Nachrichten sind aber darüber noch nicht zum Vorschein gekommen.

Auf die sonstige süddeutsche Glasmalerei ist aber die Tätigkeit Bühlers — abgesehen vom Rubinüberfangglas, das er ihr nach einem Rezept aus Freudenstadt um 1808 im Verein mit Schwarzwälder, später mit elsaß-lothringischen Hütten verschaffte — ohne Einfluß geblieben. Die späteren württembergischen Maler sind fast ausnahmslos von München aus orientiert und betätigen sich als Hohlglasmaler überhaupt nur noch ganz selten. Dies gilt gleich vom „Glaser" Christian Bührlen in Ulm (Königgasse C. 290)[2]), der seit 1827 die Stuttgarter Kunstausstellung, später mit seinem Sohn[3]) und als Firma „C. Bührle & Sohn" die Industrieausstellung von Mainz 1842 (unter Nr. 315) mit drei Glasgemälden, darunter St. Helena (20 fl.) — wir kennen diesen Stoff schon von Gottlob Mohn her — und Leiden Christi (15 fl.) beschickt, die Kapellenfenster für das Schloß Lichtenstein in Württemberg ausführt (1841), aber schon seit etwa 1816 tätig gewesen sein soll[4]). Bei diesem Anlasse erfahren wir auch, daß der Sohn[5]) Schüler des Sauterleute in Regensburg und Nürnberg war, wodurch die bayrischen Einflüsse erklärlich werden. Trinkgläser dieser Werkstatt sind ebensowenig bekannt, wie solche des gewiß bedeutenderen Glasmalers Carl Johann Baptist Wetzel (geb. 23. Juni 1817 in Bissingen, gest. 13. September 1872

---

Mohn mit seinen ähnlichen Arbeiten zu Pate gestanden zu sein. — Andere Bühler-Gläser mit Wappen sind in der ehemaligen Prager Lanna-Sammlung wie bei Baron König auf Schloß Warthausen anzutreffen. — Landschaftsgläser (wie bei Baron Gemmingen in Neckarzimmern) sind sehr selten.

[1]) Gessert a. a. O., S. 291, z. B. „für ein Cabinet des Königs von Württemberg in den Anlagen von Monrepos".

[2]) „Adreßbuch für die königl. Kreishauptstadt Ulm" 1842, S. 27, 72 und 98.

[3]) Schwarz, „Kunstblatt" von 1833, Nr. 40 und 78; zitiert von Gessert a. a. O., S. 296; vgl. auch Thieme-Becker, Lexikon V, S. 191. Die Notizen auch in anderen Jahrgängen des „Kunstblattes" (Beilage des „Morgenblattes für gebildete Stände" 1827, Nr. 63; 1841, Nr. 49; 1843, Nr. 89; und 1851) sind ganz dürftig.

[4]) Hektor Rößler, „Bericht über die allgemeine deutsche Ausstellung in Mainz" 1842, S. 276 f. — Um 1840 hat er ein großes Fenster für das Stuttgarter Schloß geliefert; er arbeitet bereits mit Kupferrubinglas und mit Innenverbleiungen.

[5]) Ein Glasbild desselben, St. Georg, mit der Signatur „F. Bührlen f." um 1844, im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

in Stuttgart)[1]), der mit seinen sorgfältig glatt und süß gemalten Glasgemälden (ohne Verbleiungen) schon während seiner Münchner Zeit mit seinen verschiedenen Biedermeierschönheiten für das Stuttgarter königliche Schloß Wilhelma (1842—1851 gebaut), namentlich für das Badezimmer des oberen Gebäudes, mehrfach tätig war und mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet wurde. Auch von dem unter anderen gleichfalls für die „Wilhelma" tätigen Stuttgarter Glasmaler W. Keßler, der ebenfalls 1854 in München vertreten ist, wie von dem noch späteren Stuttgarter Glasmaler G. Wilhelm in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, der noch 1876 einige Nachzügler nach italienischen Vorbildern für das gleiche Luftschloß schuf, sind uns keine Trinkgläser überliefert, nicht einmal von der Glasfabrik Rominger & Günther in Großörlach bei Mainhart, die 1854 in München außer farbigem Hohlglas nur gemalte Lithophanien ausstellte, die jedoch — bei dem Preise von je 36 kr. — nur kolorierte Umdruckbildchen gewesen sein können.

In Bayern, dem für die Transparentmalerei des 19. Jahrhunderts wichtigsten deutschen Gebiet, konzentriert sich die ganze Aufmerksamkeit ebenfalls auf das Tafelglas, namentlich auf die Kirchenfenstermalerei[2]). Vom wesentlichsten Wiedererwecker der deutschen Glasmalerei, Michael Sigismund Frank[3]) (geb. 1. Juni 1770 in Nürnberg, gest. 16. Jänner 1847 in München), der zuerst als Porzellanmaler, dann als Tafelglasmaler in Nürnberg, Wallerstein und schließlich für den bayrischen Hof seit 1818 in München eine weitverzweigte Tätigkeit entfaltete und unter seinen Zeitgenossen die reichste und leuchtendste Farbenpalette besaß (wie das bereits 1808 entstandene Bayernwappen im Münchner Nationalmuseum sowie ebendaselbst das mißfarbige Bild „Pallas Evanders Sohn vom Turnas getödtet" aus Nürnberg 1808 und das Bild „The Baths of Cesar in Calabria", ebenfalls aus Nürnberg, 1810, ferner das Bauernpaar nach Dürer von 1809 im Berliner Kunstgewerbemuseum oder besonders seine religiösen Glastafeln in der Münchener Residenz zwischen 1811 und 1817 oder im Schlosse von Hohenschwangau von 1810 beweisen), ist kein Hohlglas bekannt. Aber auch von seinen unmittelbaren Nachfolgern in Nürnberg, von Josef Sauterleute aus Weingarten, dem früheren Isopi-Schüler und Obermaler der Ludwigsburger Porzellanfabrik, oder vom Schweizer Johann Andreas Hirnschrot, der später nach Frankreich ging, von K. Kießling, Georg und Stephan Keller und anderen, wie auch in München[4]), wo in der 1827 gegründeten königlichen Glasmalerei namentlich nach der Pensionierung Franks seit 1844 durch den tüchtigen früheren Porzellan-, dann

[1]) Feststellung von Dr. H. H. Josten aus dem Katholischen Familienregister in Stuttgart III, 398. — Die Signaturen auf seinen Glasgemälden lauten, z. B. in der Wilhelma, von 1855, „C. J. Wetzel", auch „J. C. Wetzel" oder „C. J. Wetzel, Stuttgart 1857" auf dem Ave Maria-Lichtbild der Auktion Th. Freiherr v. Dreifus (München, Helbing), Nr. 210. Das Glasbild mit der Raffael-Madonna bei Frau Geheimrat Schumacher, Stuttgart, trägt die Bezeichnung: „C. J. Wetzel gemalt 1848". — Auch im „Beschreibenden Katalog der Württembergischen Erzeugnisse in der allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München" 1854, S. 112, Nr. 425 (6757), wo er mit einem vierteiligen Glasfenster auftritt, wurde er C. J. Wetzel genannt.

[2]) Josef Ludwig Fischer, „Handbuch der Glasmalerei" 1914, S. 190ff., „Wiederbelebung der monumentalen Glasmalerei im 19. Jahrhundert", und Gessert a. a. O., S. 241ff., wo namentlich die Tätigkeit M. S. Franks, seiner Mitgenossen und Nachfolger ausführlich behandelt wird.

[3]) Vgl. auch Dinglers „Polytechn. Journal" XII, 1823, S. 223.

[4]) Noch vor der Gründung der Glasmalerei in München sind von M. S. Frank in Gemeinschaft mit seinen Schülern verschiedene, auch von diesen mitsignierte Glasgemälde ausgeführt worden: Eine Beschneidung Christi von 1821 (in der Sammlung des verstorbenen Kommerzienrates Zettler in München) trägt außer dem Namen Frank noch den von Tipp, und auf einem hl. Hieronymus (nach dem — in den Farben nicht getreu wiedergegebenen — Originalgemälde des Domenichino in Rom; bei Frau E. von Seidl auf Schloß Steinitz in Mähren) lesen wir die Signatur: „M. S. Frank pinxit Monachii 1821 — A. Grünärmel." (Freundliche Mitteilung der Besitzerin.)

Glasmaler Max Emanuel Ainmiller (1807—1870) und durch Prof. Heinrich Maria Heß (1798—1863), wie auch durch dessen Schwager, den bekannten Architekten Friedrich von Gärtner (1792 bis 1847), gute Kräfte herangebildet wurden, hat sich irgendein in der gleichen Transparenttechnik ausgeführtes Hohlglas nachweisen lassen, da diesem ganzen Geschlecht die Beschäftigung mit solchen „Quincaillerien" eben als eine Entwürdigung der hohen Kunst vorgekommen wäre. Und doch wird man wohl annehmen können, daß ab und zu aus diesen Kreisen auch ein gutes Trinkglas hervorgegangen ist, wie etwa der Zylinderbecher mit dem Brustbild des Königs Maximilian Joseph von Bayern von 1823 in der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg in Böhmen (Abb. 167), der in Goldumrahmung eine saubere Schwarzlotmalerei-Wiederholung[1]) der Lithographie von Strixner nach dem Gemälde von Stieler darstellt.



Abb. 167. Becher mit Maximilian Joseph von Bayern, 1823. (Reichenberg. Sammlung Gustav Schmidt.)

Auch von anderen deutschen Glasmalern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie von Lorenz Helmle (gest. 1849) und seinem Bruder Andreas (gest. 1845) in Freiburg und Konstanz, von Reiner Birrenbach[2]) (seit 1818) und Zimmermann in Köln[3]) u. a. ist ebensowenig ein Hohlglas bekannt, wie etwa von den gleichzeitigen Holländern Peters in Nymwegen oder Pierre de Wit[4]) in Antwerpen oder von den Schweizern, wie Jakob und Georg Müller in Bern oder Hans Jakob und Ferdinand Alexander Beck in Schaffhausen, von denen der letztere bereits Schüler der Münchner Akademie war.

Die großen Aufgaben für die Erneuerungen gotischer Kirchen oder für gotisierende Neubauten brachten den Transparentglasmalern ungleich größere und lohnendere Aufgaben, so daß sie sich mit Trinkgläsern, Lichtschirmen und ähnlichen Kleinigkeiten nicht mehr abzugeben brauchten. Übrigens hörte die Mode der Trinkgläser in Mohn-Art, die doch nie mit dem Schnitt wetteifern konnten, verhältnismäßig bald auf; mit der immer weitergehenden Beliebtheit farbiger Hohlgläser, sowohl jener der Massefärbung als auch des Überfangs oder der Farbenätze, wurde ihr die Voraussetzung des völlig durchsichtigen Hintergrundes von selbst entzogen, so daß die opake Emailmalerei wieder in ihre früheren Rechte trat. Nur in Wien erlebte die Transparentmalerei auf Trinkgläsern noch eine liebenswürdige Nachblüte und zugleich Steigerung.

[1]) Schwarzlotmalereien, und damit die Anknüpfung an die alte Richtung Schaper-Preußler, sind neben den bunten Transparentmalereien auch in der ersten Hälfte und namentlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt, aber fast nie signiert. Der Kelch auf spiralig gedrehtem Stengel in der Sammlung Dr. List, Magdeburg, zeigt neben einem Wappen nur unverstandenes Bandelwerk; figural dagegen sind z. B. der brillantierte Becher mit einem Studentendenkmal (Sand?) in der ehemaligen Sammlung H. Leonhard, Mannheim, und besonders der große reiche Schliffpokal des Märkischen Museums in Berlin, der — nach dem bekannten Gemälde — Gustav Adolf beim Betreten deutschen Bodens darstellt.

[2]) Über Birrenbach und sein problematisches Auftreten, auch in Berlin, vgl. Gessert a. a. O., S. 281.

[3]) Dieser stellt z. B. 1822 in Berlin fünf Glasgemälde aus; „Verzeichnis der zur öffentlichen Ausstellung vaterländischer Fabrikate vom Jahre 1822 eingesandten Gegenstände", S. 39, Nr. 878ff.

[4]) Vielleicht führt uns die später erörterte Signatur „Wett fecit Carlsbad" auf dem Becher bei Dr. Becher in Karlsbad auf eine weitere Spur.

# Die Transparentmalerei von Kothgasser und seinen Nachfolgern.[1]

Was der sächsische Glasmaler Samuel Mohn in Napoleons Tagen begonnen, führte Anton Kothgaßer[2] [später[3]) nannte er sich „Kothgaßner] in der Biedermeierzeit unter günstigeren Verhältnissen in der damals in allen Geschmacksfragen tonangebenden Kaiserstadt an der Donau zur höchsten Blüte. Auch er war wie Samuel Mohns Sohn Gottlob Mohn, von dem er die entscheidendsten Anregungen bekommen haben wird, zunächst Porzellanmaler, dann auch Tafelglasmaler; aber das Wertvollste, was er uns hinterließ, sind nicht seine großen Glasfenster in Laxenburg und Brandhof oder gar die Kirchenfenster in Feistritz oder im Dom von Turin, auch nicht seine zahlreichen Porzellanmalereien, die er während seiner mehr als halbhundertjährigen Anstellungszeit für die kaiserliche Porzellanmanufaktur in Wien gemacht, da diese Fabrik seit ihrer Blütezeit unter Sorgenthal mehrere bedeutendere Künstler aufzuweisen hatte, sondern die zart- und doch so schönfarbigen Mundgläser, meist „Ranftbecher", die zum Besten zählen, was das Kunstgewerbe der Biedermeierzeit geschaffen.

[1]) Erweiterung des Aufsatzes aus der Zeitschrift „Der Cicerone" (Leipzig) XIV, 1922, Heft 14.

[2]) J. Meyers Großes Konversationslexikon (Hildburghausen, XVIII, S. 1271) nennt ihn irrtümlich „Kothgosser", Naglers Künstlerlexikon IX (1839) S. 350 „Kohlgasser" und F. G. A. Ressel, Baden bei Wien (Wien, 1851, S. 306), sogar „Rothgaßner". — Er selbst schreibt sich mitunter (seit etwa 1825 regelmäßig) „Kottgassner". Der Name kommt in den Wiener Adreßbüchern noch in unsrer Zeit in beiden Schreibweisen „Kothgasser" und „Kothgassner" vor.

[3]) Eduard Leisching, der in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XIX, 1916, S. 235, die ältere und neuere Literatur über diesen Glasmaler — Kunst- und Literaturblatt aus Baiern, Beilage zur „Eos" Nr. 22, Juni 1820; Literatur- und Kunstblatt II, 1821 zu Nr. 14 des Conversationsblattes; (Hormayrs) Archiv XIV, 1823; Tschischka 1836; Nagler 1839 u. a. bis zum Coburger „Sprechsaal" 1913, S. 40 — gewissenhaft verarbeitet und durch interessante Daten der Enkelin, Frau Günther-Probst in Wien, zu ergänzen vermag, irrt, wenn er die Namensschreibweise mit dem „n" als die frühere, „bis etwa 1815", bezeichnet. — Die Akten der Wiener Porzellanmanufaktur, wo er ja schon seit 1784 angestellt ist, gebrauchen regelmäßig die Schreibweise „Kothgasser" (vgl. Folnesics-Braun, Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur, S. 125), die wir auch noch bei seinen einzigen datierten und ausgeschriebenen Namens-Signaturen, nämlich auf den Spielkartengläsern von 1821 und 1822 finden, wogegen auf einem Kartenglas von 1829 (bei B. Kurtz-Wien) der Name mit n geschrieben ist; dagegen lautet der Name in den amtlichen Berichten der 1. und 3. Gewerbeausstellung von Wien 1835 und 1845 „Kothgassner", der einzeln schon früher auftaucht, zuerst 1820 im „Kunst- und Literaturblatt aus Baiern". — Da die beiden von Leisching publizierten Geschäftskarten nicht nur die beiden verschiedenen Lesarten, sondern auch die Adressen enthalten, läßt sich das auch urkundlich belegen: Kothgasser wohnte nämlich „auf den Spannischen Spithalberg bey S: Anna Nro. 227 in 1ten Stock auf die Gaße die Thier Lings" — Orthographie war offenbar nicht seine Stärke — in der Alservorstadt (alte Bezeichnung für die spätere Karlsgasse — Conskr. Nr. 256 —, heutige Waisenhausgasse im 9. Bezirk) nach den Handels- und Gewerbeschematismen (bei den Volkszählungen 1800—1820 erscheint er nicht konskribiert) in den Jahren 1820 und 1821; bei der Volkszählung 1830 treffen wir ihn mit seiner Frau Katharina (geb. 1787) und seinen Töchtern Theresia (geb. 1810) und Aloisia (geb. 1820) auch in der Alservorstadt, aber Nr. 275, das ist jenes Haus „bey den 3 Sternen" in der Währingergasse, das die zweite Geschäftskarte mit der Lesart „Kothgaßner" nennt. — Ich verdanke diese gütigen Feststellungen dem Herrn Archivdirektor Hermann Hango vom Archiv der Stadt Wien (1911), der auch — nach der Volkszählung von 1850 — die letzte Wohnung Kothgassers feststellte, nämlich: Laimgrube Conskr. Nr. 108, wo der Meister mit seiner Frau bei seiner mit dem Heizer Josef Kauscheder verheirateten Tochter Therese wohnte und wo er auch starb. — Die Jugendwohnung Kothgassers, der bereits 1781 verwaist war, hat E. Leisching bereits bekannt gegeben: das Haus „bey dem goldenen Straußen" auf der Wieden; er lebte damals bei seinem Schwager, dem Porzellanmaler Jakob Peter.

Kothgasser war ein Wiener Kind und blieb dies auch die ganze Zeit seines langen Lebens. Am 9. Januar[1]) 1769 als der Sohn eines Gastwirts geboren, kam er, früh verwaist und auf baldigen Erwerb angewiesen, zu Verwandten, die, selbst Künstler und Kunstgewerbler, ihn nicht nur bereits am 27. November 1781 an die Wiener Kunstakademie (zu Füger) brachten, wo verschiedene Lehrlinge der Porzellanfabrik ihre erste Unterweisung zu erhalten pflegten, sondern ihn auch in die tieferen Geheimnisse der Porzellanmalerei einweihten. Sein Schwager Jakob Peter, bei dem er wohnte, war in jener Zeit an der Wiener Porzellanmanufaktur als Landschaftsmaler angestellt worden, doch hatte er seit 1801 die Erlaubnis, sich auch als Hausmaler zu betätigen. Auch Kothgasser, der für die hohe Kunst denn doch nicht genügend stark veranlagt war, kam bereits 1784 ebenfalls an die Porzellanmanufaktur, wo er, zumal ihm mit der Zeit eine ähnliche Vergünstigung gewährt wurde, volle 56 Jahre, bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1840, vorwiegend als Dessinmaler tätig blieb und — seine Malernummer ist 96 — eine sehr stattliche Reihe von Porzellanen, vorwiegend Geschenktassen, in liebevoller Weise dekorierte. Als er später seinen eigenen Hausstand begründet und in jenes Haus Nr. 227 in der Alservorstadt zog, das er noch lange nachher mit dem seit 1804 nicht mehr offiziellen Straßennamen „Spanischer Spitalberg" bezeichnete, blieb er in ähnlicher Gesellschaft mit anderen Angestellten der Porzellanfabrik, die in demselben Hause wohnten, nämlich dem tüchtigen Modelleur und Grassischüler Johann Schaller, der ebenda 1807 nachweisbar ist, dem Landschaftsmaler Jakob Schufried (1812), der vornehmlich Wiener Prospekte auf Porzellan festhielt (1798—1857), dem Dessin- und Blumenmaler der Fabrik Franz Mahlknecht (1783—1812), den wir mit dem Fabriksbossierer Franz Moor 1814 im gleichen Hause antreffen[2]); von ihnen mag ihm der eine oder der andere nach 1811 auch bei seinen Gläsermalereien geholfen haben.

Als Gotilob S. Mohn im Jahre 1811 aus Dresden nach Wien übersiedelte, um zunächst bei dem damaligen Professor der technischen Chemie am Polytechnischen Institut und nachherigen (seit 1827) Direktor der Wiener Porzellanfabrik Benjamin von Scholz seine chemischen Kenntnisse zu erweitern, und zwei Jahre später in der romantischen Ritterburg, die Kaiser Franz in Laxenburg erstehen ließ, ein dankbares Betätigungsfeld gefunden hatte, wurde der zwanzig Jahre ältere Kothgasser — ohne seine Fabriksanstellung aufzugeben — sein unzertrennlicher Genosse; er begleitete ihn nicht nur dorthin, sondern auch auf das steiermärkische Schloß Brandhof des Erzherzogs Johann, wo beide große, bunte Glasfenster ohne Verbleiung schufen, ungefähr in der Art des M. S. Frank in Nürnberg. Bei aller Anerkennung der chemisch-technischen Leistungen der erst wieder aufkommenden durchsichtigen Bildmalerei auf Glas berühren uns heute die ungemein grellen „altdeutschen" Schnörkel und Wappen um die Bildnisse der Mitglieder des habsburgischen Herrscherhauses innerhalb der ganzen laxenburger Theatergotik erheiternd. Was Kothgasser in derselben Richtung in der Pfarrkirche von Feistritz (bei Aspang) in Niederösterreich sowie später für den Dom von Turin gemacht, bedeutet keinen wesentlichen künstlerischen Fortschritt. Kleine, liebenswürdige Talente haben sich da an Monumental-

[1]) Dieses von der späteren Literatur übersehene Geburtsdatum wird schon von F. H. Böckl in (Hormayrs) Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst (Wien) vom 22. August 1823, S. 531, festgestellt. — Wie Hofrat Dr. v. Trenkwald mir freundlichst mitteilt, enthält das Taufbuch von St. Stephan die Namensschreibweise „Kothgassner", auf die dieser Maler später zurückgreift.

[2]) Feststellung von Archivdirektor Hermann Hango. — Daß sich Kothgasser in der Wiener Porzellanfabrik 1804 in Gesellschaft des besten Blumenmalers Josef Nigg oder gar des später berühmten Miniaturmalers M. M. Daffinger einen ersten Preis holte, spricht gewiß für seine Verwendbarkeit, allerdings mit der Beschränkung auf die Dessinmalerei.

aufgaben gewagt, denen sie nicht gewachsen sein konnten, selbst wenn M. Loder, der Kammermaler des Erzherzogs Johann, oder gar Schnorr von Carolsfeld die Kartons dazu gemacht hatten. Die ganze Zeit, die künstlerisch doch nur im Kleinen groß war, spiegelt sich unendlich sympathischer wieder, wenn Mohn z. B. das Schloß Feistritz oder Kothgasser den Erzherzog Johann (Abb. 168; Sammlung Figdor-Wien) auf Trinkgläsern wiedergeben, obwohl uns selbst auf dem letzteren Becher der Maßstab des Porträtkopfes zu groß gewählt erscheint. Und doch konnten beide den Ehrgeiz nicht unterdrücken, zunächst als Meister großer Tafelglasbilder geschätzt zu werden, weil dabei größere technische Schwierigkeiten zu überwinden waren. Als sein Hauptstück dieser Art bezeichnen die Zeitgenossen übereinstimmend die 21 Zoll lange und 18$^3/_4$ Zoll breite Glastafel, auf der Kothgasser (1823) den Kaiser Franz I. stehend, im Krönungsornate, gemalt hat. Noch im Jahre 1835 stellte Kothgasser bei der ersten allgemeinen österreichischen Gewerbsprodukten-Ausstellung in Wien[1]) zunächst ein Glasgemälde nach Fendi aus, dann auch eine Glas-Blumenvase, „einen (!) Thermometer auf einer in Glas gemalten Tafel" und „einige in Glas gemalte Trinkgläser", ohne daß diese näher bezeichnet wären. Und doch müssen gerade diese Trinkgläser, mit denen er sich auf der 3. Wiener Gewerbeausstellung von 1845 allein vertreten läßt[2]), und die wir als besonders charakteristische, überaus liebenswürdige Schöpfungen der Biedermeierzeit recht hoch werten, dem Künstler namentlich etwa in den anderthalb Jahrzehnten zwischen 1815 bis 1830 eine recht ergiebige Nebeneinnahme gewesen sein[3]). Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, als die Mode durch



Abb. 168. Kothgasser-Becher mit Erherzog Johann, um 1830. (Wien, Sammlung Figdor.)

[1]) Amtlicher „Bericht", S. 275; eine Auszeichnung hat er nicht bekommen. Die ungelenken Ausdrücke scheint der Bericht aus Begleitzeilen des Künstlers übernommen zu haben.

[2]) Amtlicher „Bericht" über diese Ausstellung S. 109, Nr. 1778; eine Medaille bekam er auch diesmal nicht.

[3]) In der „Nürnberger Handlung zur goldenen Lampe" von Leopold Schadlbauer auf dem Wiener Stephansplatz wurden zwischen 1815 und 1822 von den dort in Kommission gegebenen Gläsern allein für rund 3000 fl verkauft (nach E. Leisching a. a. O., S. 238), und dabei war das — wie seine sehr ausführlichen Geschäfts- und Empfehlungskarten ebenso nahelegen wie die volle Adresse, die er verschiedenen Gläsern hinzufügt — sicherlich nicht die einzige Verkaufsstelle von Kothgasser-Gläsern. F. H. Böckh sagt in (Hormayrs) Archiv a. a. O. ausdrücklich, daß Kothgassers Arbeiten 1823 nicht nur in der Wohnung des Künstlers, wie in der Hof-Galanterie-Warenhandlung des Johann Pürker zur „Reiseuhr" auf dem Stock-im-Eisen-Platze Nr. 1079 zu haben waren, sondern sogar im Magazin der k. k. Porzellan-Manufaktur, woraus zu folgern ist, daß es sich nicht lediglich um eine stillschweigende Duldung gelegentlicher Privatarbeiten, sondern um offenkundige Förderung der Hausmalerei durch die vorgesetzte Direktion gehandelt hat. — Die Enkelkinder unseres Glasmalers, Maler Karl Probst und seine Schwester, Frau Hofbuchbinder Günther, geb. Probst, besitzen — wie der Coburger „Sprechsaal" 1913, S. 40, bereits mitteilte — außer verschiedenen Arbeiten ihres Großvaters, die auf der letzten Gläserausstellung in Wien (Oktober 1922) fast vollzählig zu sehen waren, auch noch Aufzeichnungen über seine moralischen und geschäftlichen Erfolge. — Nach der freundlichen Mitteilung Trenkwalds kommen außer den beiden ältesten Rezensionen und dem Kommissions-Verzeichnis der „goldenen Lampe" vom 7. April 1815 bis 7. Mai 1822 noch drei Einschreibbüchlein der Verrechnungen mit einem Gehilfen „Herrn von Hablischeck" von 1820, 1823 und 1826 in Betracht, die bei den einzelnen Gläsern die (kleineren) Preise je nach der Ausführung — „geschrieben", „gemahlt", „kondurirt (!), „gestupft" oder „abradiert" — hinzufügen.

die Schleuderkonkurrenz bereits abgedrosselt war, hat er im wesentlichen nur noch von seiner schmalen Pension und den immerhin bescheidenen Ersparnissen gelebt und starb hochbetagt in seiner letzten Wohnung bei seiner Tochter in der Laimgrube an Altersschwäche am 3. Juni[1]) 1851.

Kothgassers namentlich in Österreich noch in sehr großer Zahl erhaltene Trinkgläser sind natürlich keineswegs lediglich eigenhändige Arbeiten; selbst unter den vielen — stets versteckt — signierten Arbeiten ist die Ausführung so verschieden, daß man schon daraus die Mithilfe anderer Kräfte vermuten müßte, wenn man es auch für möglich halten wollte, daß er neben seiner Tätigkeit als Porzellan- wie als Tafelglasmaler namentlich in der Zeit seiner größten Beliebtheit eine so große Summe von Arbeit hätte bewältigen können. Er folgte aber auch hierin nur dem Beispiel der beiden Mohn, an die er sich ja auch sonst anschloß; aber soweit wie diese, die das meiste ihrer Werkstatt zur Ausführung überließen, ging er sicherlich nicht, zumal er auch von der erleichternden Umdruck-Vorzeichnung nur einen sehr bescheidenen Gebrauch machte, was schon durch die ungleich größere Mannigfaltigkeit und Abwechselung in der Wahl seiner Stoffe bedingt ist. Die Mitarbeit anderer ist aber nicht so zu verstehen, daß er etwa gerade für schwerere, etwa figurale Arbeiten stets die Unterstützung anderer Porzellanmaler der Fabrik erbeten hätte, da er gerade auf Glas sein ganzes Können zu zeigen bestrebt war, was ihm auf Porzellan nur in beschränktem Maße vergönnt gewesen ist. Sind die ältesten Arbeiten vorwiegend auf zylindrische Gläser gemalt, die die Ausschweifung des Mundrandes der Mohngläser gewöhnlich nicht aufweisen, sondern nur ab und zu in der Mitte eingezogen erscheinen, so wählte er bald, und zwar nicht nur in Ausnahmefällen, wie dies bei Mohn junior auch vorkommt, sondern seit etwa 1815 ausnahmslos die überaus gefällige, durch Schnittgläser schon vorgebildete Idealform des sog. „Ranftbechers“, der außer durch die Auschweifung des oberen Randes auch durch den vortretenden Fußwulst — sauber geschliffen, in der Regel in Rillen geschlägelt — charakterisiert ist. Zwischen diesen Rillen findet man häufig — und zwar schon vom Jahre 1813 an — ganz klein die Signatur „A. K.“[2]) — meist aufgemalt, aber auch (später) eingerissen —, oder aber es läuft an dem äußeren Rand der Bodenfläche herum in ganz kleiner Schreibschrift[3]) die Bezeichnung: „Der Mahler (auch

[1]) Im Totenprotokoll von 1851 im Totenbeschreibamt wird der 1. Juni dieses Jahres als Sterbetag genannt (frdl. Mitteilung von Archivdirektor Hango); aber im Sterbebuch der Pfarre St. Joseph in Wien IV erscheint, wie mir Hofrat v. Trenkwald nach den Familienpapieren mitteilt, der schon von E. Leisching genannte 3. Juni angegeben. Eine Verwechslung mit dem Begräbnistage ist ausgeschlossen, da im Kirchenbuch der 5. Juni als solcher erwähnt wird.

[2]) Sehr selten findet man auch eine Signatur A. C., wie auf zwei Gläsern der Sammlung B. Schafranek-Wien. — Es gibt noch eine A. K.-Signatur auf Glas des 19. Jahrhunderts, die aber mit Kothgasser nichts zu tun hat. Auf einigen farbigen Glastafelbildern z. B. mit Hirschen in einfacher Schwarzlotmalerei und -radierung, die an die noch späteren „Rauchbilder“ erinnern — z. B. in der Sammlung der Frau Tropf in Stuttgart, Schwabstraße 5 (1909) —, fand ich die bisher unbekannte und auch noch nicht deutbare Bezeichnung „A. K. 1865“. — Würde es nicht schon der Charakter dieser Arbeiten wenig wahrscheinlich machen, bei ihnen an Kothgasser zu denken, so behebt schon die späte Jahreszahl jeden Zweifel.

[3]) Diese Signatur findet man z. B. auf den Kothgasser-Gläsern des Hamburgischen Museums, wie in den Privatsammlungen E. Blumka-Wien, L. Bondy-Prag, Dr. Fidao-Linz, Günther-Probst-Wien, E. Herzfelder-Wien, E. Kodella-Graz, B. Kurz-Wien, J. Mauthner-Wien, J. Mühsam-Berlin, Pazaurek-Stuttgart, A. Ružička-Prag, B. Schafranek-Wien, V. Schick-Prag u. a., und zwar bei den verschiedensten Darstellungen. Sie sagt uns vorläufig nichts anderes, als daß diese Gläser, wenn es tatsächlich seine eigenen Arbeiten sind — was wir anzuzweifeln keinen Grund haben —, nicht nach 1830 entstanden sein können, da er in diesem Jahre bereits sicher bei den 3 Sternen in der Währingergasse wohnte. — Die Adressensignatur als die ältere anzusehen und die Initialensignatur als die jüngere, ist aber ausgeschlossen, da gerade das

„Erzeiger") wohnt auf den (!) Spanischen (dieses Wort fehlt auch manchmal) Spitalberg N. 227 in Wien" (auch Nummer oder Stadt fehlen manchmal); nur auf den Spielkartengläsern findet der Maler Gelegenheit, seinen Namen an Stelle des Kartenstempels ganz oder wenigstens teilweise in größeren Druckbuchstaben anzubringen, einmal, auf einem späten Ranftbecher, der sich noch bei seiner Enkelin erhalten hat, auch als „A. Kothgaßner" in einzelne Buchstaben zwischen den Rillen des Fußrandes aufgelöst. Alle diese mehr oder weniger versteckten Bezeichnungen sind nicht etwa auf einen Zwang der Wiener Porzellanfabrik zurückzuführen, die von diesen Arbeiten wußte und sie billigte, ja selbst verbreiten half, sondern entsprachen der vornehmen Art des Künstlers, nicht aufdringlich zu erscheinen und den Gesamteindruck nicht unnötig zu beeinträchtigen, anderseits aber doch den Unterschied von den Mohn-Arbeiten in recht zahlreichen, verschiedenen und meist künstlerisch höherstehenden Werken festzuhalten. Diese Signaturen als Qualitätszeichen aufzufassen oder in ihnen die eigenhändigen Arbeiten zum Unterschiede von Werkstattwiederholungen erblicken zu wollen, dafür geben die Gläser selbst nicht genügend Anhaltspunkte.

Der überaus innige Zusammenhang mit der Porzellanmalerei zeigt sich bei den Kothgassergläsern ungleich stärker als bei den Mohngläsern. Das ganze überreiche Repertoire der noch in den ersten beiden Jahrzehnten geschmacklich führenden Wiener Manufaktur, namentlich so ziemlich alle Darstellungen auf den damals besonders beliebten einzelnen Geschenktassen, kehrten in durchsichtiger Glasmalerei auf den Ranftbechern wieder, und zwar offenbar gleich, wenn irgendein Sujet in Porzellan vorangegangen war[1]). Kothgasser, der ja selbst in der Manufaktur an der Quelle saß, ging nämlich immer mit der Zeit, so daß er nicht nur an die Stelle antikisierender Blättchenränderungen gotisierende Spitzbogenfriese oder Zinnenornamente treten ließ, als ihm dies die fortschreitende Romantik nahelegte — das hatte ihm ja schon Gottlob Mohn in einzelnen Fällen vorgemacht —, sondern daß er verschiedene in der Mohnwerkstatt (vor 1811) geläufige Gegenstände überhaupt nie pflegte; so besitzen wir von ihm nicht ein einziges Silhouttenglas[2]), denn der Schattenriß war, namentlich durch die in Wien zu größter Blüte entwickelte Kleinbildnismalerei, inzwischen auch auf dem Porzellan gänzlich verdrängt worden. Nur ein einziges Mal verwendet er, vielleicht auf Bestellung, ebenso wie Mohn, allerdings in ganz anderer Art ein auf Porzellan schon vor einem Menschenalter (obendrein mehr in Berlin usw.) totgehetztes Motiv und wandelt auf — Obertassen und Untertassen (Rosen und Vergißmeinnicht), wie dies auch Mildner 1797 und 1804 getan hatte. — Als Glasmaler ist er ungleich mannigfaltiger denn als Porzellanmaler, zumal er ja in der Fabrik nur als „Dessinmaler" Verwendung findet, während er bei seinen Trinkgläsern keineswegs auf „Guirlanden, Arabesken, Schriften und Namenszüge" beschränkt ist, sondern — wie schon sein erster Biograph Böckh versichert — auch „Porträts, Landschaften, Stadt-Prospekte, Jagden, Tierstücke" anbringt; er hätte auch Allegorien, Genre, Embleme, Spielkarten, Blumen usw., kurz alles hinzufügen können, was Kothgasser täglich in der Porzellanfabrik zu sehen Gelegenheit hatte. Eine

älteste, zylindrische Kothgasserglas mit der Jahreszahl 1813 auf Schloß Bartenstein die Buchstaben A. K. trägt.

[1]) Dies wäre der einzige Fingerzeig, aus den nur in den allerseltensten Fällen datierten Kothgassergläsern deren zeitliche Reihenfolge einigermaßen festzulegen (wenn uns schriftliche Aufzeichnungen im Stiche lassen), da die damaligen Wiener Porzellane — um solche aus anderen Fabriken handelt es sich hier überhaupt nicht — stets wenigstens dem Scherben nach (also ein Terminus a quo) genau datiert sind.

[2]) Zum Unterschied von dem viel größeren, nur um fünf Jahre älteren österreichischen Glasdekorateur Joh. Jos. Mildner (1764—1808), der noch 1805 Silhouetten anbrachte.

bestimmte Vorliebe für den einen oder anderen Gegenstand in einzelnen Lebensaltern ist nicht festzustellen, doch scheinen die Panoramengläser mit Wiener Ansichten nach dem Vorbilde Gottlob Mohns den Anfang gemacht zu haben.

Vor 1812 dürfte kein Glas entstanden sein; der in diesem Jahre nach alter Versicherung in der Wiener Porzellanmanufaktur selbst gemachte Zylinderbecher im Museum von Sèvres (Nr. 853), der überdies das Fabriksgebäude der „k. k. Porzellan-Manufactur" darstellt, ist noch mit kalten (zum Teil abgesprungenen) Farben bemalt, somit als ein Vorläufer der Gläser von Kothgasser zu betrachten, der doch wahrscheinlich, wenn er bereits technisch leistungsfähig gewesen wäre, es in diesem Falle zu beweisen kaum unterlassen hätte. — Aber nicht wesentlich jünger ist sein ältester Zylinderbecher mit der „Ansicht der Metropolitan-Kirche von St. Stephan" von Wien, mit der Signatur A. K. in der Sammlug V. Schick in Prag (Abb. 169), zumal hier trotz aller Abhängigkeit von seinem Mohn-Vorbilde von 1812 (z. B. bei J. Mühsam-Berlin) ein deutliches Streben wahrnehmbar ist, nicht als interesselose Kopie gewertet zu werden. Daher ist das Rechteckbild mit der Kirchenansicht nicht polychrom, sondern nur schwarz gemalt und obendrein auf grünen Grund gestellt, was Mohn nie und auch Kothgasser mit Ausnahme von drei unbezeichneten gleichzeitigen Wiederholungen[1]) und zwei Zylinderbechern mit dem sonst Mohnartigen „Brühlweg durch das Klausenthal" (in der Sammlung Camillo Hardt-Wien und V. Schick-Prag) kaum wieder getan hat, obwohl er gerade für diese Auffassung auf ähnliche Porzellanvorbilder hinzuweisen vermöchte; aber auch schwarz auf rosa Grund, ganz wie auf Porzellan[2]), sehen wir die „Domkirche zu St. Stephan in Wien" auf einem, sonst mit hellgrünen und rosa Vertikalstreifen nebst drei schwarzen, ebenfalls radierten Rosettenscheiben dekorierten Ranftbecher der Sammlung E. Herzfelder-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 160). Fehlt auch noch die später stets wiederkehrende Rahmen-



Abb. 169. Kothgasser-Becher mit der Wiener Stephanskirche auf grünem Grunde, um 1812. (Prag, Sammlung V. Schick.)



Abb. 170. Versilberter Ranftbecher mit der Stephanskirche, von A. Kothgasser, um 1830. (Prag, Sammlung A. Růžička.)

[1]) Alle mit französischem Text und weißer Spitzbogenbordüre; die eine bei Dr. v. Dallwitz in Berlin, die andere in der Auktion Graf Potocki und Neumann bei Lepke in Berlin (1918) Nr. 1008, daselbst als „Mohnglas" bezeichnet; das dritte Exemplar in der Sammlung Camillo Hardt in Wien. — Das Exemplar von Dir. V. Schick war früher in der Sammlung Dr. v. Walcher in Wien. — Ein bereits bunt gemaltes Zylinderglas mit dem Wiener Stephansplatz (schon mit silbergelbem Rähmchen mit Goldblättchen-Ornament) steht bei Frau S. Lämmle in München.

[2]) Vgl. das Wiener Solitaire-Service mit sizilianischen Ansichten von Th. Hoffmann im Österreichischen Museum in Wien.

einfassung des Bildes, das hier noch in der Weise Mohns nur mit einer Strichleiste umzogen ist, so finden wir anderseits eine bei Mohn auch nicht in dieser Art übliche Unterlegung mit Weiß, die Kothgasser bei mehrfarbigen Gläsern auch erst später regelmäßig anwendet; vor allem aber ist bereits hier die in der Mohn-Werkstatt stets vernachlässigte Wolkenbehandlung bemerkbar, in welcher gerade der Wiener — auch im Anschluß an die Porzellane — allmählich die größte Stimmungsvirtuosität entfaltet. Gerade beim Wiener Stephansdom hat Kothgasser ein fremdes Vorbild am wenigsten gebraucht; war doch dieser Vorwurf auf Wiener Porzellantassen besonders beliebt[1]); ja von ihm selbst stammt u. a. eine solche schon mit der Jahreszahl 1801[2]). So oft er auch später gerade diesen Lieblingsvorwurf des „alten Steffel" — einen der beliebtesten Artikel der Fremdenindustrie[3]), der um 20—25 fl.



Abb. 171. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Wiener Michaelerplatz, um 1820. (Wien, Sammlung Carl Mayer.)




Abb. 172. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Wiener Graben, um 1820. (Hannover, Kestnermuseum.)

verkauft wurde —, wiederholte, das Bild selbst, das in der polychromen Behandlung die Mohn-Arbeiten weit in den Schatten stellte, änderte sich nur wenig; nur wird

[1]) Die Wiener Porzellanausstellung von 1904 im Österreichischen Museum führte unter den Nummern 166, 241, 1519, 1628 und 1663 allein fünf Stück vor, die auf Porzellan von 1803 bis 1828 gemalt sind.

[2]) Kupferlüstertasse mit Reliefgold bei Rudolf Stein in Brünn mit der Malernummer 96; in der Ausstellung des Mährischen Gewerbemuseums von 1918, Nr. 102.

[3]) Kothgasser-Gläser mit dem Stephansdom teils transparent, teils vergoldet, teils mit französischer, teils mit deutscher Unterschrift befinden sich u. a. in Augsburg (Fugger-Museum), Berlin (Schloß-Museum; A. K.-Signatur), Charlottenburg (Schloß; A. K.-Signatur), Linz (Museum Franc. Carol.; ganz vergoldet), Prag (Kunstgew.-Museum), Wien (Österreich. Museum; ganz vergoldet) oder in den Sammlungen Fritz König-Wien (ganz vergoldet), B. Kurz-Wien (zwei Stück, eins ganz vergoldet), Carl Mayer-Wien (mit A. K.-Signatur), J. Mühsam-Berlin, Pazaurek, A. Růžička-Prag (Abb. 170; ganz versilbert), V. Schick-Prag (auch außen vergoldet), Prof. Ullmann-Wien (auf Milch-Emailgrund), ferner bei den meisten Wiener Auktionen, z. B. Dr. Frank, 1904, Nr. 19, N. de Szemere, 1910, Nr. 198 (außen versilbert), Dorotheum vom 16. Dezember 1912, Nr. 81 (Abbildung), E. Herzfelder (1921: I Nr. 502; II Nr. 369); aber auch in der Auktion Schwarz (München 1916, Nr. 97 A) usw. — Kothgasser unterscheidet in den Einschreibebücheln die verschiedenen Ausführungsarten, nach denen sich auch die Preise richten.

häufig der weiße Emailgrund desselben, der an Stelle der Mattierung der Mohn-Werkstätte trat, namentlich dann, wenn das Glas, etwa seit 1820 (ebenfalls zum Unterschied von den beiden Mohn, die diese, auch der Porzellanindustrie entnommene Geschmacksentgleisung nicht kannten) oft außen ganz mit Silber, innen ganz mit Gold oder auch außen und innen nur mit Gold überzogen wird, recht intensiv gewählt, wodurch aber die Transparenz ganz aufgehoben erscheint (Abb. 170). Das schmale, gelbgeätzte Rähmchen, das das Bild einfaßt, zeigt fast immer die gleiche antikisierende Goldblättchen-Anordnung — wie bei den Wiener Porzellanen —, und auch auf der Mundbordüre der Rückseite kehren die wenigen Varianten von Blümchenranken, mit Goldlinien abwechselnden Rosetten oder Punktsternchen, Spitzbogenfriesen oder Zinnenornamenten gewöhnlich wieder.



Abb. 173. Kothgasser-Ranftbecher mit der Wiener Karlskirche, um 1825. (Wien, Sammlung St. Rath.)



Abb. 174. Kothgasser-Ranftbecher mit Schönbrunn, um 1820. (Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe.)

Statt „La cathedrale de St. Etienne à Vienne“ wird nun in gleicher Weise in das silbergelb geätzte Goldblättchen-Rähmchen derselben geschliffenen Fußwulstgläser abwechselnd die ganze Serie von Panoramen aus Wien und Umgebung eingespannt, die vornehmste Ansichtskartenserie der damaligen Zeit, die unmittelbar vorher auch für Einzelgeschenke auf Wiener Porzellan[1]) in gleicher Reichhaltigkeit und in fast übereinstimmender Ausführung bereits die größte Beliebtheit gefunden hatte, und zwar auch meist mit französischer Beschriftung, schon für die vielen internationalen Gäste, die der Wiener Kongreß in die lebenslustige Donaumetropole zusammengeführt hatte: „Place de la Cour Imp.le et Roy.le à Vienne“, der innere Burghof noch ohne das Kaiser Franz-Denkmal (z. B. mit neuer Widmungszutat in der Sammlung

[1]) Vgl. J. Folnesics: Die Wiener Porzellansammlung Karl Mayer (1914), Nr. 227ff., die mit der Sammlung des Österreichischen Museums so ziemlich die vollständige Musterkarte der Wiener Panoramentassen, namentlich aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, vereinigt; auf einem besonders schönen Frühstücksservice von 1801 (Nr. 147) daselbst finden wir den Neuen Markt, den Stock-im-Eisen-Platz, die Leopoldstadt, den Prater, den Augarten und die Brigittenau auf die einzelnen Stücke verteilt, alles Bilder, die in gleicher Weise später auch auf Kothgasser-Gläsern wiederkehren.

Figdor oder — mit A. K.-Signatur — bei H. Rothberger, auch in Wien), „Vue de la Place St. Michel à Vienne“, der Michaelerplatz[1]) mit der Hofreitschule und dem früheren Burgtheater (der hohe Kaufpreis schwankte für dieses Glas damals zwischen 26 und 42 fl.; z. B. in der Sammlung Dr. Flesch-Wien oder in der von Carl Mayer-Wien; Abb. 171), Place de la Bibliotheque I. et R. et la Statue de Joseph II à Vienne“ z. B. in derselben Sammlung, bei Dr. Flesch oder in der Sammlung Figdor-Wien, hier ganz vergoldet, ebenso bei dem Exemplar des Österreichischen Museums, zwar vor 1839 (das ehedem dem Nationalfabriksprodukten-Kabinett des k. k. Polytechnischen Instituts, später dem Technol. Gewerbemuseum angehört hatte) und „Vue de la Chancellerie Imp. Roy. de guere et de l'église sur le Hof à Viene“ (mit A. K.-Signatur in der Sammlung Figdor), die Freiung mit dem Gräfl. Harrachschen Palais



Abb. 175. Kothgasser-Ranftbecher mit der „Spinnerin am Kreuz“, um 1825. (Reichenberg, Sammlung Dr. F. Katz.)



Abb. 176. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Leopoldsberg. (Prag, Sammlung V. Schick.)

(z. B. Wien, Auktion Dr. Frank 1904, Nr. 17), „La place dite Stock am Eisen à Vienne“ (z. B. Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 400), Der Hohe Markt (z. B. 282. Dorotheum-Auktion 1918, Nr. 307), „Blick auf den neuen Markt in Wien“ (z. B. innen vergoldet, außen versilbert, in der Sammlung Figdor), „Vue de la place, dite Graben à Vienne“ (mit A. K.-Signatur, z. B. Hannover, Kestner-Museum; Abb. 172), das Haus Nr. 1073 der Kärnthnerstraße (Wien, Österreichisches Museum), die Karlskirche (z. B. bei Stephan Rath, Abb. 173, bei Frau Günther Probst und bei Frau Schafranek, alle in Wien, oder in einem ganz vergoldeten, späten Exemplar von 1839 im Österreich. Museum), auch eine Innenansicht, nämlich die „Innere Ansicht des Israelitischen Tempels zu Wien“ (Sammlung Olga Münz-Wien), die „Ansicht des Caffee-Hauses an der Schlagbrücke in der Leopoldstadt“ (mit A. K.-Signatur bei E. Herzfelder-Wien), mit der „Tier Bruck“ (bei Frau Günther Probst-Wien), ferner das Lustschloß Schönbrunn

[1]) Der Vergleich mit dem vorangegangenen schlichteren Mohn-Glasbecher mit derselben Ansicht in der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 395 (Abbildung im Katalog bei L. Schidlof) ist interessant. — Die Farben sind bei Kothgasser ungleich reizvoller und leuchtender, reichlich verwendete Flußmittel bewirken nicht selten einen Glanz, der den Bildern ein Aussehen verleiht, als wären sie eben mit Firniß frisch überzogen, was bei den beiden Mohn nicht vorkommt.

(Ladenpreis 40 fl.; Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe, Abb. 174, oder in den Wiener Sammlungen E. Blumke und Dr. Flesch) oder die „Gloriette" im Schönbrunner Park (z. B. in den Sammlungen B. Kurz und H. Rothberger-Wien oder ganz vergoldet in der Sammlung Figdor), „Vue de la ville de Vienne près du jardin de Belvedere" (mit A. C.-Signatur; Sammlung B. Schafranek-Wien, Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 140), „Das Spinnerkreuz[1]) am Wienerberg", im Hintergrunde die Stadt Wien (z. B. bei Dr. Ferd. Katz in Reichenberg in Böhmen; Abb. 175), „Das Kahlenberger Dörfchen und der Leopoldsberg" (z. B. bei V. Schick in Prag; Abb. 176, der geschlägelte Fußwulst weist eine abweichende rosa Färbung auf, auch wegen den fehlenden Wolken könnte man bei diesem nicht signierten Glase auch an Gottlob Mohn denken), „Ansicht von Tivoli nächst Wien" (z. B. ganz vergoldet im



Abb. 177. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Park von Baden bei Wien. (Wien, Sammlung Carl Mayer.)



Abb. 178. Kothgasser-Ranftbecher mit Maria Zell, um 1825. (Wien, Sammlung Carl Mayer.)

Österreichischen Museum, früher Technisches Museum in Wien), „Vue de la ville de Baaden près de Vienne" (ein nur als Schülerleistung zu bezeichnendes Exemplar bei A. Ružička-Prag) und bessere Teilansichten aus Baden, wie das St. Leopoldbad (mit A. K.-Signatur bei B. Schafranek-Wien), das Theresienbad (mit A. K.-Signatur bei Dr. Flesch-Wien), das Helenthal (noch in Mohn-Farben bei Baron Haßlinger-Wien) oder das Schloß Weilburg (zwei ganz verschiedene Bilder auf ganz vergoldeten Ranftbechern der Wiener Sammlungen B. Kurz und Camillo Hardt) und „Vue du

[1]) Vgl. die sogar bis auf die Staffage ganz übereinstimmende Wiener Porzellantasse von 1809 bei Heinr. Rothberger in Wien (Folnesics u. Braun: Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur (1907), S. 142. — Vielleicht ist eines der beiden letztgenannten dasjenige mit der „Stadt Wien", das im Preisverzeichnisse Kothgassers (E. Leisching a. a. O., S. 238) mit 62 fl. bewertet ist. — Auch die damals (und heute wieder) sehr beliebten Wiener Miniatur-Prospektmalereien eines Balthasar Wiegand (1771—1846) mögen als Parallelen zu den Kothgasser-Panoramengläsern nicht unerwähnt bleiben. Auch unter ihnen kehrt „Die Spinnerin am Kreuz" nebst anderen Ansichten aus Wien und Baden wieder, z. B. auf einer Leder-Empire-Schreibmappe der Auktion Hofrat Friedrich Uhl (Wien, Dorotheum) Nr. 955, desgleichen der Wiener Stefansdom auf einem Briefbeschwerer der 955. Auktion R. Bangel in Frankfurt (1918) Nr. 95 oder auf dem gotisierenden Lederstammbuch der Caroline Pichler, vor 1828, in der 330. Dorotheum-Auktion, Mai 1922, Nr. 210; anderes in der Sammlung Prof. Ullmann-Wien.



Abb. 179. Kothgasser-Ranftbecher mit Schloß Ambras, um 1820. (Prag, Sammlung L. Bondy.)

Parc à Baden" (z. B. bei Carl Mayer-Wien; Abb. 177), zwei Gegenstücke „Die Ansicht Mödlings gegen das Gebirge" und „Ein Theil des Briel hinter Mödling" (mit Widmungen von 1818 in der Sammlung Dr. Freiherr von Heymerle-Wien). — Bei allen diesen und ähnlichen Trinkgläsern handelt es sich nicht um zusammenhängende Sätze, sondern um Einzelstücke für Freundschaftsgeschenke. Aber auch Kothgasser versuchte es wenigstens einmal, ähnlich wie dies schon Samuel Mohn mit dem mecklenburgischen Hofe probiert hatte, gleich eine Kollektion offenbar mit besonderen Beziehungen zusammenzustellen und hatte damit mehr Glück; diese Serie von zwölf Gläsern in gleichzeitiger Lederkassette, die auch eine höfische Bestimmung hatte, nämlich als Hochzeitsgeschenk für die Erzherzogin Leopoldine diente, hat sich uns noch erhalten [1]). Geschäftlich einträglicher als Einzelbestellungen aber war es jedenfalls, in vielen oder wenigstens mehreren Exemplaren gleichzeitig, wenn auch (zum Unterschied von der Mohn-Werkstatt) nur selten durch Umdruck hergestellte Gläser, mit denen in Wien mindestens zwei Jahrzehnte ein glänzendes Geschäft gemacht werden konnte, auch der auswärtigen Kundschaft zur Verfügung zu stellen. So malte denn Kothgasser auf seine Gläser auch auswärtige Panoramen [2]), besonders für Bade- und Wallfahrtsorte oder sonstige Stätten mit lebhaftem Fremdenverkehr. Als Beispiele seien „Ansicht von Maria Zell in Steyermarkt (!)" bei Carl Mayer-Wien (Abb. 178) oder das ältere Exemplar „Mariazell fameaux Pelegrinage" (bei Frau Günther Probst-Wien), ferner das Walzenglas mit der „Ansicht des Kirchenplatzes in Stockerau" (Wien, Sammlg. L. Schidlof), mit dem „Bergschloß Sebenstein bey Neustadt" (Wien, Sammlung C. Mayer) oder mit dem „Haus des Landwirthes Andreas Hofer" (Wien, bei Viktor v. Portheim) genannt oder „Sitio Amras (!) en Tirol", was aus der etwas persönlichen Orthographie Kothgassers in das Allgemeinverständliche übertragen wohl „Chateau Ambras" bedeuten soll, den durch seine Kunstsammlungen berühmten Sitz des Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser (Abb. 179, Sammlung L. Bondy-Prag). Am häufigsten begegnet uns der hauptsächlichste Weltkurort Karlsbad [3]), und zwar nicht nur im allgemeinen Landschaftsbild, wie „Die neue Straße bey Karlsbad" Abb. 180; (bei Dr. Fritz Fidao in Linz; mit der Spitalberg-Signatur), sondern vor allem der Sprudel (z. B. im Goethehaus von Weimar oder in der Gläsersammlung A. Ružička-Prag), „die Puppsche Allee in Carlsbad" (z. B. bei Sanitätsrat Dr. Dosquet-Berlin oder als „Puppsche Alle" (!) mit der Spitalberg-Signatur bei V. Schick-Prag), die Alte Wiese (mit Spitalberg-Signatur in der Auktion E. Herzfelder I, Wien, 1921, Nr. 607) oder der Hirschensprung (Küche des Schlosses Tiefurt bei Weimar). Daß die Haupt-

[1]) Budapest, 15. Auktion des Ernst-Museums (1921); Katalogtafel LII, auf der die Hälfte der Gläser, darunter drei mit Vedutten (darunter die Wiener Leopoldstadt), abgebildet ist; neben sechs Ranftbechern findet man noch fünf kleinere, bauchig geschweifte, unten brillantierte Gläser mit Blumendekor und ein leider nicht abgebildetes Glas mit Krone und Doppeladler; eine Flasche ist — zum Unterschiede von S. Mohn — nicht vorgesehen gewesen.

[2]) Auch auf Tafelglas — nämlich in den Fenstern der Franzensburg in Laxenburg — hatte Kothgasser verschiedene Schlösser und Kirchen (ohne Signaturen) gemalt.

[3]) An diesen Gläsern ist aber auch — nach dem Vorbild von Mohn und Kothgasser — Mattoni in Karlsbad selbst beteiligt.

stadt des Landes, das ja dem Glasmaler hauptsächlich das Rohglas geliefert haben mag, Prag, nicht fehlt, ist leicht begreiflich; das beste — nicht signierte — Exemplar, wie stets mit der Burg und dem Veitsdom, nämlich eine „Ansicht des kgl. Schlosses in Prag vom Stift Strahof aus", steht in der Sammlung Leon Bondy-Prag (Abb. 181; fast übereinstimmend mit dem der Herzfelder-Auktion, Nr. 399), ein auch nicht signierter Ranftbecher mit der „Ansicht der Metropolitan-Kirche zu St. Veit gegen Mittag" in der Sammlung B. Kurz-Wien und einer mit „Die Schloßkirche St. Veit gegen Morgen" in der Sammlung des Grafen Auersperg-Wien, während die meisten andern Stücke dieser Gruppe bereits zu den nordböhmischen Nachahmungen zählen. — Daß auch die Badestadt Wiesbaden ihren Gästen um 1820 Kothgasser-Gläser vermittelte, bezeugt u. a. der Ranftbecher mit dem „Cursaal zu Wiesbaden" in der Sammlung A. Ružička-Prag (Abb. 182); die Wiedergabe geschlossener Räume kann sich in der Wirkung natürlich nicht mit Landschaftsbildern oder stimmungsvollen Außenarchitekturen messen; aber das Gegenständliche, selbst ein langweiliger Straßenzug, behält leider stets das Übergewicht gegenüber dem nur „Pittoresken" ohne stoffliche Beziehungen. Phantasielandschaften kommen zwar wie auf Porzellan auch vor, sind aber selten.



Abb. 180. Kothgasser-Ranftbecher mit der „neuen Straße" bei Karlsbad. (Linz, bei Dr. F. Fidao.)

Nicht so zahlreich und auch vielfach nicht so zufriedenstellend sind die Transparentgläser mit figuralen Darstellungen, namentlich mit Porträts, obwohl auch sie ganz deutlich unter dem Einflusse von Wiener Porzellantassen stehen; gegenüber der Mohn-Werkstatt, die das Porträt nur in der Silhouette kannte, bedeutet aber gerade diese, in der Ankündigung durch Böckh an erster Stelle genannte Gruppe eine bemerkenswerte Erweiterung, die besonders in der späteren Zeit gepflegt worden zu sein scheint. An Kaiser Franz scheint Kothgasser sich nicht gewagt zu haben[1]); er hätte auch mit den zahllosen ausgezeichneten Wiener Kleinbildnissen des ersten österreichischen Kaisers kaum konkurrieren können. Dagegen begegnen uns wiederholt Gläser mit dem Porträt Alexanders I. von Rußland, von denen das im Österreichischen Museum und das damit ganz übereinstimmende Nr. 10492 der Sammlung Figdor-Wien (Abb. 183) noch die verhältnismäßig besten sind, während gerade das mit A. K. signierte Exemplar der Sammlung E. Herzfelder-Wien[2]) ohne den auf den

[1]) Weder der Zylinderbecher, der aus der Sammlung H. Leonhard-Mannheim (Mannheimer Ausstellung 1909, Nr. 955, dann Lepke-Auktion) in das Nordböhmische Gewerbemuseum von Reichenberg kam, noch der etwas spätere Becher der Sammlung V. Schick-Prag, der sich früher im Egermannhause von Haida befand, stammen von Kothgasser, sind vielmehr beide auf Nordböhmen, wo die Transparentmalerei damals ebenfalls bereits gepflegt wurde, zurückzuführen. — Der Dessinmaler der Porzellanfabrik wollte wohl seinen guten Ruf nicht aufs Spiel setzen, auch nicht mit seinem Kollegen Vincenz Reichel konkurrieren, der auch nur als Dessinmaler geführt wird, dessen Malernummer 89 aber auf einer blauen Wiener Porzellantasse der Sammlung A. Ružička zu finden ist, die gerade das (übrigens recht gut gelungene) Brustbild des Kaisers Franz in ungarischer Gala zeigt.

[2]) Auktion Metaxa-Herzfelder bei L. Schidlof in Wien; April 1921, Nr. 382 mit Abbildung im Katalog.

russischen Kaiser bezüglichen Dankesspruch und ohne die Signatur weder auf Kothgasser selbst noch auf Alexander bezogen werden würde. Das wohl späteste, aber nächst dem Erzherzog Johann-Becher (Abb. 168) reifste Porträtglas Kothgassers ist der ebenfalls der Sammlung Figdor angehörige, auch unsignierte, mit dem Exemplar des Österreichischen Museums (Nr. 10564) identische Ranftbecher mit dem von Wolken umgebenen Brustbilde des Herzogs von Reichstadt († 1832; Abb. 184), wohl bald nach dessen Tod entstanden; die Akanthus-Volutenranken der Mantelfläche stehen auf abwechselnd blauen und rosa Vertikalstreifen, mit denen der Maler ein neues Dekorationsprinzip versuchte, das sich für Porzellan besser eignen mochte, bei Transparentgläsern aber die frühere unaufdringliche Eleganz vermissen läßt.



Abb. 181. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Hradschin in Prag. (Prag, Sammlung L. Bondy.)



Abb. 182. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Kursaal von Wiesbaden. (Prag, Sammlung A. Růžička.)

Auch ganze Figuren gelingen Kothgasser, der sich hier sklavisch an Vorbilder allerlei Art hält, nur selten. So ist z. B. von allen Heiligengestalten nur die Madonna mit Kind (ohne Heiligenschein, daher auch als „Mutterglück" anzusprechen) mit der A. K.-Signatur im Berliner Schloßmuseum als gelungen zu bezeichnen. Viel primitiver sind sein ebenfalls mit A. K. bezeichnetes Mariazeller Gnadenbild mit dem zu dichten goldenen Strahlenkranz und den — gerade für diesen Maler ungewöhnlich — plumpen Wolken der Sammlung Herzfelder-Wien[1]) oder einige mit Vorliebe auf einen Sepiaton beschränkte andere Heilige, wie S. Anna (Sammlung L. Bondy-Prag), S. Magdalena (Herzfelder-Aukton I, Nr. 788 mit Katalog-Abbildung), S. Michael (Herzfelder-Auktion II, Nr. 445) oder S. Elisabeth (bunt, offenbar nach einem Rokoko-Heiligenbildchen, in der Sammlung Leo Schidlof-Wien), „S. Joannes Nepomuc" (Schülerarbeit, bei Dr. K. Feiler in Graz-Judendorf) oder S. Agnes. Noch deutlicher erkennt man die Grenzen seines Könnens bei dem doppelt („A. Kothgasser fec." und „A. K. fec.") signierten, Nazarener-Vorbildern nachempfundenen Laterna-magica-Bild auf

[1]) Abb. im Katalog der I. Auktion Herzfelder, April 1921, Nr. 716; die Signatur wird erst im Katalog der II. Auktion Herzfelder, November 1921, Nr. 298 erwähnt; auch im Auktionskatalog der Sammlung Dr. Köhler (Wien, C. J. Wawra; 1917), Nr. 710, war dieses Glas noch ohne Signatur angeführt.

zwei nur in Pappe[1]) montierten verschiebbaren Glaslagen (8,5×6,5 cm) mit den drei Frauen am Grabe Christi (Wien, Österreichisches Museum f. K. u. I.; Abb. 185); mit einem so ungelenken Engel, wie er hier am Grabe Christi sitzt, hätte Kothgasser sein Werk nicht belasten dürfen. Aber wenn wir dies vielleicht auch als eine Jugendarbeit milder beurteilen wollten, auch Stücke aus seiner späten Schaffenszeit, wie der figurenreiche, allegorische Huldigungszug zur letzten Vermählung des Kaisers Franz auf dem großen Deckelpokal von 1830 oder die Hungaria[2]) mit „des Reiches Jubelgruß“ zur ungarischen Krönung Ferdinands von 1839 — beide im Technischen Museum in Wien — bezeugen, daß ihm das Pathetisch-Monumentale einfach nicht liegt, und seine Kräfte für solche Aufgaben nicht hinreichen. — Wenn er dagegen



Abb. 183. Kothgasser-Ranftbecher mit Alexander von Rußland, um 1815. (Wien, Sammlung Figdor.)



Abb. 184. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Herzog von Reichstadt, 1832. (Wien, Sammlung Figdor.)

einen Jäger auf der Entenjagd[3]), einen Kosaken[4]), wie sie schon in der Mohn-Werkstatt entstanden und auch auf damaligen Neujahrskarten vorkommen, die Begegnung von zwei Soldaten (auf einem außen ganz silbernen, innen vergoldeten Glas der Schtschukinsammlung von Moskau), den „Abschied des österreichischen Landwehrmañs bei dem Ausmarsch ins Feld 1813“ (mit der A. K.-Signatur; Sammlung Camillo Hardt-Wien), die besonders anmutige Familienunterhaltung bei einem Reben-

[1]) Auf der Pappe ist nicht nur der Preis von 5 fl., sondern auch die Nummer „Nr. 29“ verzeichnet; es muß daher wohl eine größere Serie solcher Laterna-Bilder gegeben haben.

[2]) Hier sei auch auf das verwandte Glas mit dem hl. Stephan hingewiesen, der die ungarische Krone der Mutter Gottes darbietet; daneben das ungarische Wappen; alles in braungelber Farbe, Budapest, XV. Auktion des Ernst-Museums, Februar 1921, Nr. 1275 (ohne Katalogabbildung). Auch der Ranftbecher mit der Weltimperium-Allegorie nebst Freundschaftstempel und Regenbogen (bei E. Blumka in Wien) oder der mit einem bei einem Sarkophag trauernden, antikisierenden Krieger, „Immorior Fideliter“ (zwei Exemplare, bei Graf A. Auersperg und Frau B. Kurtz in Wien, beide ohne Signatur) gehören hierher.

[3]) Abb. im Katalog der II. Auktion Herzfelder, November 1921, Nr. 483.

[4]) Mit A. K.-Signatur, abgebildet im Auktionskatalog E. Herzfelder I, Nr. 628. Ein Ranftbecher mit zwei reitenden Kosaken in gelbgrünem Camayeu in der Sammlung Berta Kurtz-Wien.

hügel auf dem nicht signierten, aber (Seltenheit!) ausführlich datierten Ranftbecher vom 1. April 1820 in der Sammlung B. Kurtz-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 155) oder ein satirisches Hogarth-artiges Bildchen (Wien, Sammlung Oskar Bondy; Abb. 186) malt, so läßt man sich solche Genrestückchen schon eher gefallen. Ob der im Käfig gefangene, und doch auf alles — pfeifende Junge, den wir auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Sammlung Figdor-Wien (Abb. 187) begegnen, als eine Satire auf den Grundsatz der Metternichzeit „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" aufgefaßt werden darf, bleibe dahingestellt; ein österreichischer Staatsbediensteter, der doch Kothgasser war, würde wohl kaum gewagt haben, wider den Stachel zu löcken. Und viel Humor äußert sich sonst in seinen Arbeiten auch nicht. Die genrehaften Darstellungen sind recht schlicht und harmlos, so eine sitzende Dame mit Harfe (Sammlung L. Bondy-Prag; ohne Signatur), Mutter und Kind, „Zarte Liebe! Süße Hoffnung!" (Abb. im Herzfelder-Auktionskatalog I, Nr. 720) oder ein blumenstreuendes Mädchen („Blumenvoll sey deine Bahn . . ."; bei B. Kurtz-Wien). Am beliebtesten ist sein „Blumenmädchen", für das sein Preisverzeichnis 24 fl. fordert; es hat sich uns in zwei verschiedenen Varianten mit abweichenden Sprüchen erhalten, einerseits in freier Landschaft, mit der Spitalberg-Signatur in der Sammlung Pazaurek[1]) (Abb. 188), anderseits, hinter einem geöffneten Fenster, mit der A. K.-Signatur, in der Sammlung der Frau Lisbeth Bloch in Brünn (Abb. 189) und in einem zweiten Exemplar in der Sammlung B. Schafranek in Wien. Das Rätsel, warum die Beine beidemal versteckt sind, namentlich durch den recht unbeholfenen Sandberg am Fuße der Baumstämme, wird sofort gelöst, wenn man das benutzte Vorbild, eine sogar in zwei, ein wenig von einander abweichenden Ausgaben vorhandene Wiener Biedermeier-Wunschkarte — auch im Text mit dem Brünner Glas übereinstimmend — (Abb. 190 und 191)[2]), den beiden Gläsern gegenüberstellt; auf dieser erscheint eben

[1]) Dieses Exemplar war vor 1907 in der Sammlung Pelz-Prag. Ein zweites, offenbar übereinstimmendes Stück befand sich in der Auktion Dr. Köhler (bei C. J. Wawra, 1917) in Wien unter Nr. 727 und tauchte (inzwischen beschädigt) in der Auktion Herzfelder II in Wien, 1921, Nr. 338 — beidemal ohne Signaturangabe und ohne Katalogabbildung — wieder auf.

[2]) Wunschkarten, namentlich die der Wiener Empire- und Biedermeierzeit, sind für alle Glasdekorateure der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ähnlich reiche Fundgrube für Ideen



Abb. 185. Laterna-magica-Bild „Die drei Frauen am Grabe Christi" von A. Kothgasser, um 1812. (Wien, Österreichisches Museum.)

nur der Oberkörper des Kindes. Gerade dieses Beispiel illustriert mit einem Schlage die Grenzen des Könnens Kothgassers wenigstens auf dem figuralen Gebiete: die Abhängigkeit von der Vorlage, die er doch nur beiläufig wiederzugeben vermag, und seine Unfähigkeit, selbst geringfügige Ergänzungen aus eigenem hinzuzufügen. — Auch die mythologischen und allegorischen Stoffe stehen mit wenigen Ausnahmen, zu denen die (in der Wiener Porzellanfabrik gern dargestellte) Jo nach Correggio im Ewigkeits-Schlangenring (!), (in der Sammlung Camillo Hardt-Wien und in der Küche des Schlosses Tiefurt bei Weimar) zählt, auf keiner höheren Stufe, ob er nun den Äskulap (z. B. Prag, Kunstgewerbl. Museum, oder Sammlung Figdor-Wien, beidemal in Sepiastimmung), den Chronos „Le temps" (z. B. Sammlung A. Ružička-Prag), den ebenfalls braun-camayeu gemalten Herkules (Prag, Kunstgewerbl. Museum), die Parze (in der Einzahl, auf schwarzem Grund; Sammlung B. Schafranek-Wien) darstellt oder die Hoffnung „L'Espérance"[1]), für welches Glas er 20—25 fl. verlangt, den Frieden „La paix" (mit der A. K.-Signatur in der Sammlung F. Neuburg in

---

und Motive, wie es für die Glasschneider und Glasmaler des 18. Jahrhunderts die Stammbücher waren. Namentlich Kothgasser verdankt dieser Gruppe der Gebrauchsgraphik neben den Wiener Porzellanen die fruchtbarsten Anregungen. Fast alles, was er auf Gläser malt, läßt sich auch auf Gratulationskarten unmittelbar zuvor erkennen. Die Präge- und Wedgwoodkarten liefern den Glasdekorateuren die weiblichen Allegorien, Amoretten, Altäre, Urnen usw., die späteren Klapp- und Zugkarten die malerischen Wolkenbildungen, die auch ein Auge einschließen, die süßen Genrefigürchen, die Hunde und Papageien, die Schmetterlinge und Spielkarten, die Stiefmütterchen und Kleeblätter und allerlei sentimentale Embleme nebst flatternden Spruchbändern und liebenswürdigen Freundschafts- und Liebessprüchlein. Auch die Wiener „Kunstbillets" von J. Endletzberger und Genossen atmen dieselbe Stimmung und zeigen vielfach dieselben Schmuckelemente, wie sie auch auf Kothgassergläsern vorkommen. — Gewissermaßen eine Gegengabe sind die Wunschkarten aus Glas (!), die Kothgasser selbst bemalt hat.

[1]) In zwei Varianten, z. B. in der Auktion Dr. Köhler-Wien (Wawra 1917) Nr. 734 und in der Auktion E. Herzfelder-Wien (Schidlof 1921) Nr. 634. — Die gleiche Darstellung mit der Spitalberg-Signatur in der Sammlung B. Kurtz in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 181). Auch hier sind Wiener Porzellanobjekte vorausgegangen, z. B. ein Teller mit „l'Esperance" in der gleichen Sammlung B. Kurtz.

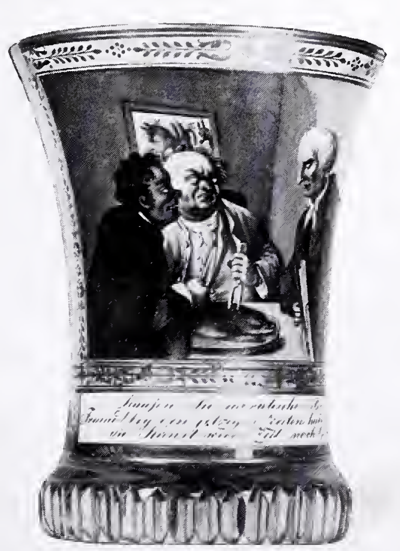


Abb. 186. Kothgasser-Ranftbecher mit Hogarth-Darstellung. (Wien, Sammlung O. Bondy.)



Abb. 187. Kothgasser-Ranftbecher mit Flötenspieler im Käfig. (Wien, Sammlung Figdor.)



Abb. 188. Kothgasser-Ranftbecher mit Blumenmädchen im Freien, um 1815. (Sammlung Pazaurek.)

Dresden; vorher Auktion Dr. Köhler-Wien 1917, Nr. 730), die Freundschaft (Auktion Dr. Köhler-Wien 1917, Nr. 702), die Liebe, bzw. die Unschuld (im Lagerverzeichnis der „Goldenen Lampe“ von 1815 zu 14 bzw. 18 fl. eingetragen), eine Allegorie der Musik (Auktion Herzfelder I, Nr. 505) oder der Architektur (Abb. 192; aus dem Etui für die Erzherzogin Leopoldine in der XV. Auktion des Ernst-Museums in Budapest 1921, Nr. 1287). Als „L'Amitie“ steht eine weibliche Allegorie beim Flammenaltar (Wien, Sammlung B. Kurtz), ebenso eine andere mit einem Herzen „à la vie, à la mort“ (nebst Spitalbergsignatur; Sammlung B. Schafranek-Wien) oder als „Freundschaft bis zum Grabe“ (Wien, bei Olga Neurath); knieend opfert „La Veneration“ ihr Herz (Wien, B. Kurtz) oder „Die Erkenntlichkeit“ vor einer Herme der Fruchtbarkeit (Wien, Sammlung Graf A. Auersperg); als „La reconnaissance“ tritt eine weibliche Allegorie mit einem Hahn an einen Altar (Wien, Leo Schidlof) oder mit einem Storch (mit A. K.-Signatur, bei B. Kurtz-Wien) und (mit gleicher Bezeichnung in derselben Sammlung) trauert ein Mädchen „La tristesse“ bei einem Käfig ihrem wegfliegendem Vogel nach. „Réconciliant“ lautet die Unterschrift eines wieder versöhnten Liebespaares (in Sepiamalerei auf — von innen — aufgetragenem, weißem Emailgrund) im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg und „La gratidude“ (!) auf einem vergoldeten und versilberten Becher der ehemaligen Sammlung Pelz in Prag, mit einer weiblichen Allegorie nebst Storch vor einem Altar. Besonders gelungen ist die junge, auf einem Besen reitende Hexe, der Hund und Katze vorauslaufen (mit A. K.-Signatur, bei Dr. K. Feiler in Graz-Judendorf; Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 187; Farbentafel II). Antikisierend dagegen sind nach Inhalt und Darstellungsart — ausgesparte bunte Malereien auf schwarzem Grunde — Ranftbecher mit vier, symmetrisch angeordneten Löwenkämpfern nebst zwei Schilden (Wien, Sammlung Figdor) oder mit vier Viktorien-Wagen in ähnlicher Weise (Wien, Sammlung Camillo Hardt). Namentlich der Amor spielt, wie auf den Glückwunschkarten, eine große Rolle: Neben einer Blumenvase treffen wir ihn — mit der Spitalbergsignatur — auf einem Glase der Sammlung A. Ružička in Prag, nebst der Beischrift „Blühe immer“, nach der wir dieses Stück als jenes wiedererkennen, das in dem Preisverzeichnis mit 12 fl. bewertet ist, während daselbst „Amor und Psyche“ 12 fl., „Amor und Psyche im Käfig“ sogar 22 fl. 50 kr. bis 25 fl. kosten. Der schwebende Amor, der einen Altar mit Herzen und Tauben bekränzt (Ranftbecher der Sammlung B. Kurtz-Wien),




Abb. 189. Kothgasser-Becher mit Blumenmädchen im Fenster, um 1815. (Brünn, Sammlung L. Bloch.)

wechselt mit drei Amoretten ab, die auf Seilen tanzen, welche zwischen drei großen Pfeilköchern und Rosenbüschen gespannt sind (Ranftbecher bei B. Schafranek-Wien), oder mit anderen drei Amoretten mit Rosengewinden zwischen Wolken bei einem Obelisken mit Hochzeitsemblemen aus dem Kaiserhaus (Franz-Sophie; bei Ernst Blumka-Wien). Innerhalb einer Mondsichel stehend oder auf einer solchen sitzend (Ladenpreis 20 fl.) begegnen wir dem Liebesgott in der Sammlung Herzfelder-Wien[1]), von einer weiblichen Freundschaftsallegorie am Gängelbande geführt („L'Amour fixée par l'amitie"; 18 fl.) in der Auktion Dr. Köhler (Wien, Wawra 1917, Nr. 716, inzwischen ins Österreichische Museum übergegangen), ebenso farbig in der Sammlung Figdor oder grün-camayeu mit A.K.-Signatur beim Grafen A. Auersperg-Wien, dann auf einem frühen Walzenglas im Besitz der Enkel Kothgassers ein Löwe, der von einem Amor gegängelt wird („l'obeissance"), dann wieder mit der Inschrift „Uni par l'amour" (Wien, L. Schidlofs Auktion vom 19. Sept. 1921, Nr. 586) usw. Auch zwei einander küssende Engelsköpfchen (Budapest, XV. Auktion des Ernstmuseums, 1921, Nr. 1301) kommen vor, wie auf Empireporzellanen, denen ebenfalls die Darstellung eines Amors, der die Weltkugel mit einem Netz einzufangen sucht[2]),




Abb. 190. Wiener Neujahrswunschkarte Vorbild für das Glas Abb. 188.




Abb. 191. Wiener Neujahrwunschkarte. Vorbild für das Glas Abb. 188.

---

[1]) Abbildungen in den Auktionskatalogen, und zwar des letzteren, mit A. K. signierten Glases (in Grisaille auf grünem Grunde) mit der Unterschrift „L'amour en croissant" in der Auktion Herzfelder I, Nr. 747; das erstere Glas in der Herzfelder-Auktion II (November 1921) Nr. 605, mit Sternenhimmel und Wolken; weitere Exemplare des sitzenden Amor bei Fritz König-Wien, des stehenden, mit der Spitalberg-Signatur, bei E. Kodella-Graz (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 205 und 206).

[2]) Ein Exemplar in der Sammlung L. Bondy-Prag, das andere, ebenfalls bunte und obendrein mit A. K. signierte in der Auktion E. Herzfelder I, 1921, Nr. 451, wo auch die Abbildung zu finden ist; ein drittes in grün-camayeu in der Sammlung des Grafen A. Auersperg; alle drei Stücke tragen die Inschrift „Pas un m'echappera". — Die dieser Darstellung zugrunde liegende Wiener Porzellantasse ist in der Sammlung A. Ružička in Prag zu finden, eine grüne Tasse von 1813 mit der Malernummer 137, die sich auf den Blumen- und späteren Dekorationsmaler Josef Geyer (1802—36 bezieht.

entnommen ist. — Auch die vergitterten Amoretten des Wiener Porzellanmalers Leopold Lieb[1]) sind von Kothgasser auf Glas übertragen worden, wie ein Ranftbecher der Sammlung des Grafen A. Auersperg (Abb. 193; Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 204) beweist. — Entweder unselbständig oder etwas ängstlich sind eben auch die besten derartigen Malereien Kothgassers, weshalb man es sehr wohl versteht, daß ihn die Wiener Porzellanmanufaktur trotz des Wohlwollens, dessen er sich da erfreute, und trotz seiner vielseitigen Protektion doch nicht zum Figurenmaler aufsteigen ließ.

Wesentlich einfacher liegen die Aufgaben, wenn es sich um Darstellungen aus dem Tierreiche handelt; hier reichte, bei dem meist kleinen Maßstabe, sein Können recht gut aus, zumal er sich an selbständige Stilisierungen selten wagte. Der Tierkreis in runden oder elliptischen Feldern auch innerhalb eines schwarzen Streifens[2]) auf Gläsern, die mit 15 fl. verkauft wurden (ein sonst ganz vergoldetes Stück bei Prof. Sallač in Prag; ein mit A. K. signiertes Exemplar in der Auktion E. Herzfelder II, Wien 1921, Nr. 554), oder vorwiegend ornamentale Vogelfriese in gelbbraun (zwei Gegenstücke bei A. Ružička in Prag, eines mit der A. K.-Signatur) oder polychrom (im Österreichischen Museum in Wien[3]) oder bei J. Mühsam in Berlin) auf schwarzem Grunde geben recht wirksame Kontraste, die unter dem Eindruck pompejanischer Malereien entstanden sind und durch die sonstige, farblose Brillantierung noch gesteigert werden. Jedoch die meisten Tiergestalten sind saubere Wiedergaben naturalistischer Vorbilder, so ein Pferd („La Paix") in einer Berglandschaft (mit A. K.-Signatur in der Auktion Schidlof vom 19. Sept. 1921, Nr. 581; Abb. im Katalog, jetzt in der Sammlung R. Bittmann-Wien), Hirsche in unwahrscheinlich blaugrünem Wald (Sammlung V. Schick in Prag) oder aus späterer Zeit in Grisaillemalerei auf Milchemailgrund (bei Frau Günther-Probst in Wien), wozu es (im gleichen Kothgasser-Nachlaß) ein sonderbares Gegenstück mit Flamingos und ähnlichen Vögeln mit beigefügten lateinischen Namen (!) gibt, ferner ein Hund mit allerlei sonstigen Liebes- und Freundschaftsemblemen („L'amour et la fidelité"; Prag, Kunstgewerbl. Museum), ein anderer ein Kind bewachend (mit A. K.-Signatur bei B. Kurtz in Wien), einer, der einen Helm und ein Buch bewacht („Fidelité", in derselben Sammlung, wo sich noch zwei andere Hundedarstellungen befinden), dann ein Mops auf blauem Kissen (ohne Rahmen, mit A. K.-Signatur bei Dr. Feiler in Judendorf) und noch ein anderer Hund mit einer Tabakpfeife („L'obeissance"; Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 589; Abb. im Katalog), ein Hund mit einer Katze in Umarmung („La reconciliation"; bei Prof. Sallač in Prag-Weinberge), ein Storchenpaar („Gratitude"; bei Dr. von Dallwitz in Berlin), ein krähender Hahn mit dem alten, nun ins Fran-



Abb. 192. Kothgasser-Ranftbecher mit der „Architektur", um 1820. Budapest, Ernst-Museum, 1921,)

[1]) Abb. in Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe (1912), S. 320.

[2]) Ein Glas mit einem Fries von braun ausgesparten Tieren, Vasen und Früchten auf schwarzem Grunde (Wien, 282. Dorotheum-Auktion, Januar 1918, Nr. 290) trägt die Datierung: 1817.

[3]) Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk" XXIV, 1921, S. 248). Vgl. auch den Becher im Museum von Troppau Nr. 2254, der außen und innen ganz vergoldet oben Vögel und Blumenranken in Transparentmalerei aufweist.



Transparent bemalter Ranftbecher mit Hexenbild
bezeichnete Arbeit von Anton Kothgasser, Wien, um 1820
(Judendorf bei Graz, Sammlung Dr. H. Feiler)



zösische übersetzten Witz „Quand ce coq chantera, Mon amitié se finira“[1]) (Wien, 1917, Auktion Dr. Köhler, Nr. 728) oder eine Henne mit Küchlein („La bonne mère“; bei Baron König auf Schloß Warthausen und in der Sammlung B. Kurtz in Wien) oder ein Hahn mit Henne („Ich meine es herzlich gut mit dir“; bei Karl Ruhmann-Wien). — Weitaus aber am beliebtesten und gerade in der Glasdekoration aller Zeiten unvermeidlich sind die Tauben, und zwar nicht nur in Gruppen auf einer Schüssel in Nachempfindung des bekannten antiken Mosaiks (mit A. K.-Signatur bei Frau Elisabeth Bloch in Brünn)[2]), sondern vor allem natürlich paarweise; sie schnäbeln selbstverständlich bei Mondschein im Geäst eines Baumes als „Unzertrennlich“[3]), wobei Kothgasser nicht errötend den Spuren Gottlieb Mohns folgt, oder auch unter der Devise „Nur bey und mit Dir“ (Wien, Sammlung Figdor); ferner fliegen sie, mit einem Bande verbunden, über eine Uferlandschaft und versichern in einem zweizeiligen Spruche ihre Freundschaft[4]). Nicht weniger „Unzertrennlich“ ist auch das Papageienpaar, z. B. auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Auktion E. Herzfelder (II, Nr. 496; Katalogabbildung), zu dem sich ein zweites, unbezeichnetes Stück bei dem Grafen A. Auersperg in Wien gesellt. Viele Gläser gerade dieser Gruppe sind übrigens offenbar recht schnell und schematisch gemalt, sowohl was den „Baumschlag“ des Hintergrundes als auch die Vögel selbst anlangt, und wenn dem Maler just keine gute Vorlage zur Hand gewesen sein mochte, geraten die



Abb. 193. Kothgasser-Ranftbecher mit Amoretten im Gefängnis, nach L. Lieb. (Wien, Sammlung Graf A. Auersperg.)

[1]) Auch dieses Motiv entlehnte Kothgasser dem Wiener Porzellan; eine Kaffeetasse von 1798 mit einem Hahn und der Inschrift „Wenn dieser Hahn kräht, endige sich unsere Freundschaft“ aus dem Besitze von H. Springer-Triest war auf der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan im Österreichischen Museum 1904 zu sehen (Katalog Nr. 2280).

[2]) Zwei unbezeichnete Exemplare in den Wiener Sammlungen Graf A. Auersperg und Hedwig Lindenthal. — Auch hier hat sich Kothgasser an das bequemere Porzellanvorbild von 1806 der Wiener Manufaktur gehalten, das z. B. im Katalog der Auktion Lanna I, Nr. 1449, abgebildet ist, auch in der Sammlung S. v. Metaxa in Wien vertreten war (Wiener Porzellanausstellung 1904, Nr. 1446). — Das zu Grunde liegende antike Mosaik aus der Villa Hadrians im Capitolnischen Museum in Rom ist z. B. in Woermanns „Geschichte der Kunst“ (1. Aufl.), I, S. 381 abgebildet.

[3]) Drei mit A. K. bezeichnete Gläser von verschiedener Form zeigen das ziemlich genau übereinstimmende Bild, nämlich ein Zylinderbecher der Sammlung J. Mühsam in Berlin (Abb. bei Rob. Schmidt, Sammlung Mühsam Nr. 348), der auch grün-camayeu gemalte Walzenbecher der Sammlung Camillo Hardt in Wien und ein Ranftbecher der Auktion E. Herzfelder in Wien I, Nr. 430 (Abb. im Katalog); sie gehen auf das Glas von Gottlob Mohn von 1812 zurück, das im Katalog der Auktion Leo Schidlof-Wien vom 19. Sept. 1921 unter Nr. 585 abgebildet ist.

[4]) Beide Exemplare mit dieser Darstellung tragen keine Signatur, weder das der Sammlung A. Ružička in Prag, noch das der Auktion E. Herzfelder in Wien II, Nr. 506 (mit Katalog-Abb.), jetzt in der Sammlung B. Kurtz in Wien.

Tierchen auch recht primitiv, wie etwa bei dem Ranftbecher mit den beiden Meisen und der Vogelfalle („La dranger", mit der Spitalberg-Signatur bei L. Bondy in Prag; Abb. 194); trotzdem ist es immer wieder der Farbenzauber, der uns mit manchen Unvollkommenheiten aussöhnt. — Von niederen Tieren ist es besonders der Fisch, der entweder einsam und somit etwas dürftig (z. B. im Gewerbemuseum von Pilsen oder, mit A. K.-Signatur, bei E. Herzfelder-Wien) oder zu zweit (Ranftbecher der Sammlung Camillo Hardt-Wien) im Glase herumzuschwimmen scheint, oder aber in der Mehrzahl z. B. achtzehn Kugelungen der Mantelfläche (auch in Gesellschaft von Insekten)[1]) füllt, was jedoch erst auf den spätesten Gläsern dieser Art (wie auf dem Fußbecher der Sammlung St. Rath in Wien) der Fall ist, die zum Teile bereits auf die Rechnung der Nachahmer zu setzen sind; ein solcher Becher mit Transparentfischen in Kugelungen, aber auch mit geschnittenen Bildchen aus der sächsischen Schweiz (im Museum von Lübeck) trägt schon die Jahreszahl 1844. — Früher entstand der Ranftbecher mit der silbergelben, intensiv fluoreszierenden Schlange auf schwarzem Grunde, der als Depositum von G. Sulzer in das Frankfurter Goethemuseum gekommen ist und von Goethe, aus dessen Besitz er stammt, besonderer Aufmerksamkeit gewürdigt wurde[2]). — Recht häufig sind auch auf Kothgassergläsern namentlich Insekten, und zwar nicht nur z. B. ein Bienenkorb mit Bienen, der wegen seiner emblematischen Bedeutung als „Betriebsamkeit" Verwendung fand (Sammlung A. Ružička in Prag oder Sammlungen Dr. Freiherr v. Haymerle und B. Kurtz in Wien), und nicht nur die Fliege, die bei allen Transparent-Glasmalern von Schaper über Mohn hinaus unvermeidlich ist, nun aber in der Ein- oder Zweizahl auch als alleiniger „Schmuck" verwendet oder gar auch noch mit einer rührseligen Goldinschrift verherrlicht wird[3]), sondern vor allem der Schmetterling, den sich Kothgasser auch darum nicht entgehen lassen konnte, weil seine Farbenreize schon von den beiden Mohn mit viel Glück vorempfunden waren und er auch in den beiden andern Hauptanregungsquellen, nämlich auf Wiener Neujahrskarten[4]) und Wiener Porzellanen[5]), immer wieder vorkommt. Nicht im Geiste L. Uhlands, der den Schmetterling (1829) als „Sinnbild der Unsterblichkeit" besingt — dafür hatte man die Ewigkeitsschlange —, sondern als

[1]) Einzelne späte Gläser von Kothgasser und seinen Nachahmern, mit Fischen oder Insekten in Kugelungen oder Reliefknöpfen sind fast vollständig mit schwarzer Emailfarbe überzogen, aus der — in Gelbätzung — das „Suppenmuster" (besser „Fettaugen"-Muster) herausradiert ist, also wieder eine Anleihe bei der Porzellandekoration, die nach dem „Oeil-de-perdrix"-Grund von Sèvres in Wien schon in der Louis XVI-Zeit das „Rebhuhnaugen"-Grundmuster in Gold auf Königsblau liebte; Beispiele solcher Kothgassergläser auf der Wiener Museumsausstellung 1922 aus den Wiener Sammlungen R. Feilendorf und Viktor Pollak.

[2]) Ob es sich um ein Kothgasserglas handelt oder um ein Glas seines Nachahmers Mattoni in Karlsbad, der solche Transparentschlangen auf Gläsern anbrachte, wird aus den Worten Goethes, „Nachträge zur Farbenlehre", 9; „Trüber Schmelz" (Sämtliche Werke; Ausgabe von K. Goedeke, X, 1885, S. 612), nicht ersichtlich, da von „Wiener und Karlsbader Trinkgläsern" die Rede ist; wahrscheinlicher ist es jedoch ein Stück des Nachahmers Mattoni.

[3]) Zwei übereinstimmende (unbezeichnete) Exemplare — in der Sammlung Dr. Max Strauß (Auktion Glückselig & Wärndorfer, Wien, Januar 1922, Nr. 96), wo sich dieses Stück schon viele Jahre befand, und in der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 759 — zeigen die Fliege auf der geschliffenen Bodenfläche; auf der Becherwandung gleichlautend: „Seht Freunde, seht die arme Fliege hier — Sie sah den Wein in meinem Glase blinken — Sie sank herab und fand ihr Grab und trank den Tod, wo wir das Leben trinken." — Auch die nicht viel appetitlichere Spinne nebst Netz wird auf der Bodenfläche von Kothgassergläsern angebracht (z. B. Auktion E. Herzfelder-Wien I, Nr. 671, oder auf einem Kelchglas der Sammlung Viktor Pollak in Wien, das sonst in den Kugelungen die Zeichen des Tierkreises aufweist).

[4]) Vgl. Pazaurek: Biedermeier-Wünsche (Stuttgart 1908), Tafel 35.

[5]) Z. B. auf einer Kaffeetasse von 1819 mit der Inschrift „So bin ich nicht" bei Baronin E. Banhans; Wien, Österr. Museum; Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan 1904, Katalog Nr. 2282.

Beispiel des Wankelmutes wird er dargestellt, das durch den ebenfalls den Porzellanen entlehnten Zusatz: „So bin ich nicht" ins Gegenteil verkehrt wird. Derartige Schmetterlingsgläser — namentlich mit dem Schwalbenschwanz, Admiral oder Tagpfauenauge — haben sich mehrfach erhalten, z. B. drei Stück in der Sammlung Herzfelder (Auktion I, Nr. 412, 437 und 533, nebst einer Abbildung im Katalog) oder auf einem derben Fußbecher eines Nachahmers bei Prof. Sallač in Prag; auf den späteren Gläsern verteilen sich bunte Schmetterlinge nebst anderen Insekten auf breite Facetten oder auf Kugelungen schwerer Schliffgläser; mitunter sind sie auch auf der Bodenfläche derselben angebracht.

Zu den köstlichsten Arbeiten Kothgassers zählen aber nicht die mit zoologischen, sondern die mit botanischen Motiven. Die transparente Blumenmalerei, die ja bereits die beiden Mohn, wenn auch nur mit begrenztem Programm, pflegten, weiter auszugestalten und hier die Fortschritte der Farbenpalette, die man erreichte, im ganzen Umfange zeigen zu können, war naheliegend, zumal in einer Stadt, wo die Porzellanmanufaktur damals die glänzendsten Vertreter taufrischer, naturalistischer Blumenmalerei besaß, wie Josef Nigg (1782—1863) und dessen Genossen und Schüler, wie J. Fischer, J. Cloos, E. Pollak u. a. — Die „große Rosen Parthy", die mit 45 fl. zu den teuersten Gläsern der ganzen Preisliste zählte, steht auch tatsächlich den besten Porzellanmalereien dieser Art nicht nach, wie namentlich das schöne Glas von 1828 im Österreichischen Museum zu Wien[1]) (Farbentafel III) beweist, dem sich ein zweites Exemplar (bei Robert Politzer-Wien) genau nach der gleichen Vorlage anschließt. Auch der schöne Walzenbecher mit A. K.-Signatur, mit dem Rosenstrauß und der Bandinschrift „Der beste Wunsch für dich" im Ewigkeits-Schlangenring, (Sammlung L. Schidlof) gehört hierher, ebenso der sehr fein ausgeführte, mit A. C. signierte Ranftbecher mit dem großen Blumen- und Fruchtstilleben in der Sammlung B. Schafranek-Wien. Große Rosensträuße[2]) allein aber scheinen, nicht lediglich wegen des ziemlich hohen Preises, schwer verkäuflich gewesen zu sein. Man wollte nicht nur Blumen, sondern Blumen mit liebenswürdigen, empfindsamen Beziehungen, also nicht so sehr noch so prächtig gemalte, selbstherrliche Rosen, als vielmehr irgendwelche schlichten und doch „himmlischen Rosen", die nach dem Schillerwort die Frauen „ins irdische Leben flechten und weben". Das zog und bildete einen viel begehrten Geschenkartikel, zumal das Glas „Ehret die Frauen" — dem bald ein Gegenstück „Ehret die Männer"



Abb. 194. Kothgasser-Ranftbecher mit der Vogelfalle, um 1815. (Prag, Sammlung L. Bondy.)

---

[1]) Früher im Technologischen Gewerbemuseum in Wien; es trägt noch den alten Zettel mit dem Erwerbungsjahr 1828 des ehemaligen Nationalfabriksprodukten-Kabinetts des k. k. Polytechnischen Institutes; abgebildet von E. Leisching a. a. O., S. 237.

[2]) Z. B. auch auf dem Kothgasserglas der Wiener 282. Dorotheum-Auktion von 1918, Nr. 271 (kleine Katalogabbildung). — Auch kleinere Rosen als Streublumen oder Gewinde und Kränze kommen von entsprechenden Sprüchen begleitet vor, so auf dem mit A. K. bezeichneten Glas der Sammlung E. Herzfelder in Wien-Neudorf, auf zwei Fläschchen bei Kothgassers Enkelin, in der Sammlung B. Kurtz und in anderen Wiener Sammlungen. Bezüglich der ausführlichen Beschreibungen solcher Gläser sei auf Trenkwalds Katalog der Wiener Museumsausstellung 1922 verwiesen.



Abb. 195. Kothgasser-Ranftbecher mit „Ehret die Frauen“, um 1825. (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.)

(um 14 fl.) folgte — schon um 12 bis 18 fl. zu haben war. Solche Stücke, meist unter dem Schillerzitat noch mit einem goldenen und silbergelb gestrichenen, brillantierten Reifen versehen, sind uns in verschiedenen Varianten[1]), bei denen die Rosen von anderen gefühlvollen Blumen begleitet oder durch goldene Liebespfeile unterbrochen werden, erhalten, z. B. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 195). — Der Rose schließt sich, nur des Namens wegen, trotz der undankbaren blauen Farbe, das Vergißmeinnicht an, zunächst in unmittelbarem Zusammenhang mit der Rose, wie auf dem mit A. K. signierten Glase der Auktion Herzfelder-Wien II, Nr. 303, jetzt in der Sammlung R. Bittmann-Wien, mit dem auf Porzellan totgehetzten Spruche „Wandle auf Rosen“, dem das Vergißmeinnicht aber bereits „Meine Bitte“ entgegensetzt. Diese beiden Worte bleiben auch gewöhnlich — wie auf den Exemplaren des Stuttgarter Landesgewerbemuseums, bei E. Kodella-Graz, in der Sammlung Passavant in Frankfurt a. M. oder, mit der Spitalberg-Signatur, bei Kothgassers Enkelin in Wien — die stereotype Unterschrift unter dem Vergißmeinnicht, mag dies nun friesartig unter dem Mundrand oder in einem — womöglich von einer Ewigkeitsschlange umrahmten — Rundmedaillon als Sträußchen angebracht sein; auch als Streublümchen findet man es verteilt, wie z. B. mit der Devise „Andenken der Freundschaft“ im Landesmuseum von Linz a. D. — Viel häufiger, auch koloristisch dankbarer, ist das Stiefmütterchen, dessen französischer Name den unangenehmen Beigeschmack des deutschen ganz vergessen ließ. Selbst wenn deutsche Begleitworte hinzugefügt wurden, dachte man nur an „Pensée“, wie auf dem mit A. K. signierten Glas der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 419 (Katalogabbildung; ebenso in den Wiener Sammlungen Fritz König und Leo Schidlof), mit dem Spruchband „Der schönste Wunsch für mich“; oder man sieht einen Stiefmütterchen-Strauß mit der Bitte „Jeden Morgen denke mein“ — z. B. auf dem Glase im Österreichischen Museum in Wien oder bei V. Schick in Prag (Abb. 196) —, die sich auch bei Streublümchenanordnung wiederholt (Auktion Dr. v. Walcher-Wien im Dorotheum 1912, Nr. 217, Katalogabbildung; ebenso in der Sammlung Dr. Freiherr v. Haymerle-Wien und zweimal in der Sammlung B. Kurtz in Wien); dem entspricht auf anderen Streu-Pensées-Gläsern (z. B. bei Ferd. Oser in Krems) die Versicherung „Jeden Morgen denk ich dein“. Auch in gelbbraun Camayeu kommen verstreute Pensées vor (Ranftbecher bei Fritz König-Wien). Die meisten Stiefmütterchengläser — gewöhnlich mit Bordüren-Anordnung — tragen jedoch französische Inschriften[2]); die ersten Gläser dieser Gruppe, die sich in

[1]) Abbildungen z. B. in den Wiener Auktionskatalogen der Dorotheum-Auktion vom 16. Dez. 1912 (Dr. v. Walcher), Nr. 214; in der 282. Dorotheum-Auktion, Januar 1918, Nr. 280, oder in der Auktion E. Herzfelder I (1921), Nr. 775. — Weitere Exemplare in der Sammlung Dr. Freiherr v. Haymerle-Wien oder (mit kaum noch kenntlicher A. K.-Signatur) in der Sammlung E. Herzfelder-Wien. — Auch auf Schlaggenwalder Porzellan sind solche Darstellungen zwischen 1825 und 1829 geläufig. — Ein Glas mit „Ehret die Männer, sie sorgen und heben jedes Bedürfnis im häuslichen Leben“, auch mit Goldpfeilen, darüber Weinlaub mit Ähren, mit A. K.-Signatur in der Sammlung Camillo Hardt-Wien.

[2]) Auf zwei mit A. K. bezeichneten weiteren Gläsern mit Streublümchen-Stiefmütterchen



Transparent bemalter Ranftbecher;
„Große Rosen-Parthy“ von Anton Kothgasser, Wien, 1828
(Wien, Österreichisches Museum f. K. u. I.)



der Malerei des Randes noch eng an die Mohn-Gläser anlehnen, z. B. das mit A. K. bezeichnete Stück der Sammlung Pazaurek, lassen noch jedes Begleitwort ganz weg. Der Pensée-Strauß auf dem eingezogenen Becher der Sammlung B. Kurtz-Wien ist in ein Milchemail-Rechteck eingesetzt und trägt eine zweizeilige Unterschrift („Die Blumen schon zur Reif gediehn . . .). Der Ranftbecher bei der Kothgasser-Enkelin in Wien, mit der Pensée-Bordure und der eingerissenen A. K.-Signatur, zeigt vorn sogar ein allegorisches Medaillon in Goldmalerei und rückwärts ebenso die gekrönten Initialen J. C. — Stiefmütterchen (oben) im Verein mit gelben Immortellen (unten) — ein dankbarer Farbenkontrast — finden wir auf einem der wenigen datierten Gläser, nämlich auf dem in der Mitte eingezogenen Becher des Österreichischen Museums in Wien (früher in der Sammlung Dr. v. Walcher); in einer matten länglichen Kartusche der Vorderseite ist hier die große Jahreszahl 1823 eingefügt, und zwar aus Rosen und Vergißmeinnicht gebildet, wie wir dies auch auf gleichzeitigen Wiener „Kunstbillets" von J. Endletzberger sehen können. Aber auch allein kommen Sträuße aus Immortellen, meist innerhalb eines Ewigkeits-Schlangenringes, vor, und zwar mit der Beischrift „Puissiez vous être telle"[1]), lieber aber doch mit den anderen Gedenkblumen vereint in den verschiedensten Anordnungen: Auf einem Ranftbecher mit der Spitalberg-Signatur bei Ernst Blumka-Wien erscheinen Rose, Stiefmütterchen und Immortellen als „Souvenir d'une amie" auf schwarzem Grunde innerhalb eines Ewigkeitsringes; auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Sammlung Camillo Hardt-Wien fünf ineinander greifende Kränze von Rosen, Vergißmeinnicht, Immortellen, Stiefmütterchen und Epheu, und auf einem Ranftbecher der Sammlung L. Schidlof-Wien je ein Strauß von Stiefmütterchen, Rosen und Immortellen in drei Goldornament-Arcaden mit der Devise „Unsere Freundschaft blühe ewig". Schließlich wurden auch — von Schmetterlingen umgaukelt — Erdbeerblätter und Gräser[2]) (z. B. im Kunstgew.



Abb. 196. Kothgasser-Ranftbecher mit Stiefmütterchen. (Prag, Sammlung V. Schick.)

der Sammlung V. Schick in Prag und der Sammlung Pazaurek steht auf dem gelben bzw. goldenen Band „Elles sont touts pour Vous"; sonst — nämlich im Kunstgew. Museum in Prag, in der Sammlung Figdor in Wien, bei Prof. Sallač in Prag, bei Frau S. Lämmle in München, in der Auktion Dr. Köhler-Wien Nr. 715 usw. — lautet die Inschrift gewöhnlich „Mes pensées Vous suivent, Et le souvenir me reste". — Auf den Vorbildern, an die sich Kothgasser anlehnt, lautet der Text in der Regel kürzer; sowohl die Wiener Wunschkarten (z. B. Pazaurek, Biedermeierwünsche, „Kunstbillet" auf Tafel 47) als auch das Wiener Porzellan — z. B. auf den Tassen der Sammlungen von Metaxa-Wien von 1794 oder H. Springer-Triest von 1798, in der Wiener Porzellanausstellung 1904 im Österreichischen Museum Nr. 1389 und 2284 — steht beim (allerdings einzelnen) Stiefmütterchen lediglich „à moi". Auf einer bei Herzberg in Augsburg erschienenen Karte mit einem Stiefmütterchenstrauß kann man allerdings lesen: „Pensées — das Blümchen Denk an mich — Pflückte meine Hand für Dich."

[1]) Z. B. in der Gläsersammlung von F. Neuburg in Dresden oder in der Auktion Dr. Köhler-Wien (Wawra 1917), Nr. 729. — Auf Wiener Porzellantassen führen die gleichartigen Unsterblichkeitsblümchen die Inschrift „Tel est mon amitiè", z. B. in der Alt-Wien-Porzellanausstellung 1904 des Österreichischen Museums in Wien, Nr. 2243. — Schon in der Mohn-Werkstatt waren die Immortellen namentlich in Beziehung auf die Königin Luise beliebt gewesen.

[2]) Auch dieses Motiv ist vollständig dem Wiener Porzellan entlehnt; vgl. Folnesics und Braun, Geschichte der Wiener k. k. Porzellan-Manufaktur (1907), S. 147: Kanne von 1806.

Museum in Prag) oder Feldblumen zwischen gelben Getreideähren (beim Grafen Kinsky auf Schloß Bürgstein oder, mit A. K.-Signatur, bei Dr. L. Flesch-Wien) verwendet. — Zu den einfachsten Blumengläsern Kothgassers zählen die häufigen Ranftbecher oder Stengelgläser mit einem drei- oder vierfachen Kleeblatt; als die billigsten Erzeugnisse — nach dem Preisverzeichnis zwischen 10 bis 12 fl. — blieben sie auch in der Regel nichtsigniert; mit A. K. signierte Kleeblattgläser stehen u. a. in den Wiener Sammlungen von Camillo Hardt und B. Schafranek. Das dreiteilige Kleeblatt pflegt mit den Emblemen von Glaube, Liebe und Hoffnung in Gold gedeckt zu sein und die Unterschrift zu tragen: „Mag um uns her ein strenges Schicksal walten — Wir folgen euch ihr hehren lichtgestalten" (!), — was Emblemen gegenüber etwas verwunderlich sein mag. Auf das vierblättrige Kleeblatt verteilen sich gewöhnlich die Worte: „Gesundheit verlängere Dein Leben"[1]), seltener auch „Meine Wünsche zum neuen Jahr" o. dgl. — Nicht häufig, weil nur auf besondere Bestellung angefertigt, sind die aus Blumenbuchstaben gebildeten Namen auf Kothgassergläsern, entweder in Kursiv-Lateinschrift („Katharina" in der Sammlung Olga Münz-Wien) oder später in Frakturschrift („Theresia" in der Sammlung Camillo Hardt-Wien), ferner in der Wiener Sammlung Dr. Freiherr v. Haymerle das „Sophie"-Glas (Kursiv) oder das „Antoinette"-Glas (Fraktur), desgleichen die Gläser mit nur einzelnen aus Blumen gebildeten Buchstaben, wie der mit A. K. bezeichnete Walzenbecher mit dem Vergißmeinnicht-F oder der Becher mit je einer Blume in drei goldumränderten Medaillons, beide in der Sammlung E. Herzfelder in Wien-Neudorf. Das letzte Glas, bei dem die Anfangsbuchstaben der drei Blumen offenbar die Besitzer-Initialen bedeuten, leiten uns hinüber zu den nicht häufigeren Blumen-Akrostichon-Gläsern von Kothgasser, bei denen die Blumen im breiten Fries durch die Anfangsbuchstaben entweder ihrer deutschen oder französischen Benennung den betreffenden Vornamen bilden. Ein mit A. K. bezeichnetes Glas der Sammlung Dr. W. v. Dallwitz in Berlin zeigt z. B. nebeneinander die Blumen: **M**aiglöckchen, **A**nemone, **R**ose, **J**asmin, **A**urikel, **N**arzisse, **N**elke und **A**ster, was den Namen „Marianna" bildet; ein ebenso bezeichneter Becher bei Frau E. Kodella-Graz bildet den Namen „Nannette" aus den Blumen: **N**elke, **A**urikel, **N**arzisse, **N**elke, **E**rdbeerblüte, **T**abakblüte(?), **T**ulpe und **E**rika; ein ähnliches, ebenfalls signiertes Glas steht in der Gläsersammlung Waldeck in Mannheim[2]), ein anderes, erst von 1839, mit „Caroline" (aus **C**lematis, **A**urikel, **R**ose, **O**leander, **L**ilie, **J**ris, **N**elke, **E**rika), im Österreichischen Museum in Wien[3]). Bei anderen Akrostichongläsern treten noch die Initialen des Geschenkgebers als Blumen auf der Bodenfläche hinzu, wie (Jasmin

[1]) Auch in französischer Übersetzung: Que la santé prolonge votre vie. — Beispiele für beide Arten in den Prager Sammlungen L. Bondy und A. Ružička, in der Sammlung Pazaurek, in der Auktion E. Herzfelder I, Nr. 458—460. Das Motiv kommt ebenfalls auf Porzellan und Wunschkarten vor. — Auf einer Prägekarte der Sammlung Pachinger-München aber sind auf die vier Kleeblättchen verteilt: Freundschaft, Zufriedenheit, Gesundheit, Glück. — Wenn Kothgassers individuelle Rechtschreibung z. B. in seinen Einschreibbüchern die „Kleeblätter" in „Gleblätter" verwandelt, ist hierin nicht auch eine Beeinflussung von seiten des Sachsen G. Mohn zu vermuten?

[2]) Unter den Wiener Porzellanen sind solche Blumen-Akrosticha noch in den zwanziger Jahren beliebt; z. B. in der Auktion Glückselig & Wärndorfer-Wien vom 8. Juni 1920, wo einmal (1825) der Name „Amalie" aus den Blumen Anemone, Mohn, Aurikel, Leberblümchen, Indisches Rohr (?) und Erdbeerblüte, ein andermal (1826) der Name „Catherine" aus den Blumen Clochette, Aster, Tulipe, Helianthe, Epilobe, Rose, Immortelle, Nielle und Eglantine gebildet ist. — Ein Beispiel auf Berliner Biedermeierporzellan mit dem Namen „Carolina" steht in der Sammlung Dr. v. Dallwitz-Berlin.

[3]) Abgebildet von E. Leisching a. a. O., S. 238. Die Namensauflösung wurde im Katalog der Wiener Gläserausstellung 1922, Nr. 259 nachgetragen.

und Dalie) auf dem eingezogenen Becher der Sammlung Camillo Hardt-Wien. — Daß Kothgasser bei Blumendarstellungen den mühsamen schwarzen Deckgrund nur selten zu benutzen pflegt, sei nebenbei bemerkt; auch bei Biedermeierporzellanen wird ja der dunkle oder gar schwarze Blumenhintergrund erst in der Spätzeit Mode. Auch die braungelben Camayeu-Malereien von Blumen bilden eine Ausnahme und beschränken sich gewöhnlich auf einen kleinen Maßstab, wie etwa zwischen den Zellenkugelungen des Ranftbechers bei Hedwig Lindenthal (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 269). — In der Spätzeit versuchte sich Kothgasser auch in stilisierten Pflanzenornamenten und verwendete große, merkwürdig gedrückte Akanthusspiralen, z. B. in hellrosa und grün auf Milchgrund, wie auf dem Becher der Sammlung B. Schafranek-Wien (Abb. 197), oder in gelb und rosa, wobei allerlei Vögel, Fruchtkörbe und sonstige Ornamente ein merkwürdiges Pendeln zwischen entgegengesetzten Polen und unorganische Rückfälle in den Naturalismus verraten. Charakteristisch hierfür ist auch der bei seiner Enkelin Günther-Probst verwahrte Ranftbecher, dessen Signatur aus den zwischen den Fußwulst-Rillen aufgeteilten Buchstaben seiner späteren Namensschreibweise „A. Kothgaßner" gebildet ist (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 270).



Abb. 197. Kothgasser-Ranftbecher mit grünen Akanthusranken und Tieren auf rosa Grund, um 1840. (Wien, Sammlung B. Schafranek.)

Ausgiebig verwendete Kothgasser den schwarzen Hintergrund, wenn er Mond und Sterne auf seinen Gläsern anbrachte; der schwarze Nachthimmel bedeckt hier — eine ebensolche Geschmacksentgleisung, wie die vollkommene Vergoldung oder Versilberung — die ganze Glasmantelfläche, nur die Gestirne nebst den beleuchteten Wolkenpartien sind ausgespart und silbergelb gestrichen; der Glascharakter wird dabei gänzlich vernachlässigt Solche Ranftbecher, wie in der Sammlung A. Ružička in Prag (Abb. 198 und 199) oder im Gewerbemuseum von Olmütz, sind in der Wolkenbehandlung gewöhnlich nicht so glücklich wie die sehr duftigen Tageswolkenmalereien auf den Panoramengläsern, obwohl doch gerade auch hier sehr gute graphische Vorlagen zur Verfügung gestanden hätten[1]). Wie bei den Blumen ist auch bei den Gestirnen das Naturwissenschaftliche natürlich Nebensache; lieber noch malt Kothgasser den einzelnen Stern mit einem passenden Spruch, z. B. „Hell am Morgen, wie am Abend", und fügt zwischen den acht Spitzen das Wort „Andenken" — wie auf dem mit der Spitalbergsignatur versehenen Glase des Hamburgischen Museums (Abb. 200) — oder für seine internationale Kundschaft die aus ebensovielen

[1]) Auf der Glückwunschkarte von H. F. Müller in Wien, Nr. 71 „O du heiligste der Stunden" ist nicht der Mond, sondern die Sonne in geschickter Wolkenumgebung eingefügt; aber der feinpunktierte Titelkupferstich von J. A. Brückner für die „Gesänge aus Tiedges Urania von Friedrich Heinrich Himmel (Leipzig bei A. Kühnel) zeigt einen so zart abgetönten Wolkenhimmel mit Nachtgestirnen, daß man unwillkürlich an ein gutes Kothgasserglas denkt. — Vgl. auch die Wiener Kometkarte bei Pazaurek, Biedermeierwünsche, Tafel 19.





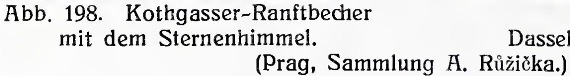


Abb. 198. Kothgasser-Ranftbecher mit dem Sternenhimmel.

Abb. 199. Dasselbe Glas; Rückseite.

(Prag, Sammlung A. Růžička.)

Buchstaben bestehende Übersetzung „Souvenir“ [1]) ein. Auch die Sonne — bei der zum Unterschiede von dem Luisenglase Mohns auch Goldstrahlen sich mit den silbergelben mischen — ist mehr als Emblem aufgefaßt und ruft uns — wie auf einem mit A. K. bezeichneten Glase der Sammlung B. Schafranek in Wien — ein „bon jour“ zu. — Unter den sonstigen emblematischen Stoffen begegnet uns — z. B. in der eben genannten Wiener Sammlung oder bei K. Ruhmann-Wien — die Darstellung von Ohr, Auge [2]) und Lippen mit der Beischrift „Höre, sehe, schweige“; Gläser mit dieser Devise waren im Preisverzeichnis mit 12 fl. angeschlagen. Fünf schwarze Köpfe, und zwar Karikaturen von Leidenschaften, auf rosa Grund sind auf einem geschweiften Schliffbecher der Spätzeit (Sammlung Camillo Hardt-Wien) angeordnet. In einander liegende Hände ragen aus Wolken hervor, nebst Inschrift „Maintenant et toujours“ z. B. in der Sammlung des Fürsten J. zu Liechtenstein [3]), auch in einem grüngelben Ewigkeitsschlangenring (Histor. Museum der Stadt Wien), auch mit einem Vergißmeinnichtstrauß (Sammlung B. Kurtz-Wien), beidemal mit der Devise „L'amitié éternele“; oder es hält eine Wolkenhand einen Strauß von Gedenkblumen auf schwarzem Grund (z. B. auf dem mit A. K. bezeichnete Ranftbecher im Nachlaß der Kothgasser-Familie), oder sie beschirmt einen Weinstock nebst Füllhorn usw. (mit der Devise „Voila le tems le plus souhaitables“ und der A. K.-Signatur in der Sammlung Berta Kurtz-Wien). Interessanter sind die in mehreren Varianten verschiedener Feinheit (z. B. im Besitz der Kothgasser-Enkelin Günther-Probst oder, besser, in der Sammlung Ferd. Oser in Krems) vorkommenden Hochzeits-Ranftbecher, auf denen über einem Altar mit zwei Herzen und zwei Tauben aus Wolken eine Hand auftaucht, die einer anderen einen Ring anzustecken im Begriffe steht; diese Darstellung läßt

[1]) Z. B. nebst Monogramm E. L. P., also auf Bestellung angefertigt, in der Auktion E. Herzfelder I (1921), Nr. 742; mit E. D.-Goldmonogramm in der Sammlung St. Rath in Wien.

[2]) Auf Empireporzellanen und damaligen Elfenbeinminiaturen beliebt, aber auch wieder auf Glückwunschkarten (vgl. Pazaurek, Biedermeierwünsche, S. 25: Wien, Müller, Nr. 294).

[3]) Weitere Exemplare im Katalog der Auktion Dr. Köhler-Wien, 1917, Nr. 711, und der Auktion E. Herzfelder-Wien II (1921), Nr. 454. — Wolkenhände sind in der Glasdekoration ein schon seit dem 17. Jahrhundert beliebtes Motiv.



Abb 200. Kothgasser-Ranftbecher mit „Andenken“-Stern, um 1815. (Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe.)

sich nämlich wieder auf ein Wiener Porzellan-Vorbild (in der Sammlung B. Kurtz-Wien) zurückführen, nämlich eine Tasse mit dem Jahresstempel 1825 und der Malernummer 32 des Golddessinmalers Johann Herold, der von 1812—29 an der Fabrik tätig war. — Weiter sieht man auf Emblemen-Gläsern Füllhörner nebst Lorbeeren und dem Wunsche „Glück und Gesundheit kröne deine Lage“[1]), eine Leier mit Flöte und „Andantino“-Notenband (mit A. K.-Signatur und der Devise „Blick freundlich auf die Gabe“ bei Carl Herz von Herzenried in Wien) oder einen Wappenschild unter Sonnenstrahlen („Sie werfe auf dein Leben ihren schönsten Strahl“, bei Graf A. Auersperg in Wien). Masken, Fackeln, Glocken, Hörner, alles paarweise auf schwarzem Grunde, bilden auch die Bordüre eines sonst vergoldeten, späten, geschweiften Bechers der Sammlung S. Herzfelder in Wien. Neben Emblemen findet man bei billigeren Gläsern nur Schriftdarstellungen, die z. B. in einem schwarzen Fries ausgespart das immer wiederkehrende Wort „Andenken“ oder „Souvenir“ mit dem Namen des betr. Badeortes, z. B. Baden[2]), enthalten oder „Bilieter geschrieben am Weißen Grund“ (z. B. in den Wiener Sammlungen B. Kurtz, Olga Münz, St. Rath oder v. Reisenleitner, ferner in der Sammlung Pazaurek, am reichsten bei dem eingezogenen Glas der Sammlung L. Schidlof-Wien, wo neben dem Freundschafts- und Liebesvers auch noch Amors Bogen als Wagebalken erscheint, von dem je ein Korb mit Rosen und Vergißmeinnicht herabhängt). Zu den Schriftgläsern zählt auch der Alphabetbecher mit der (abgekürzten) Spitalberg-Signatur in der Wiener Sammlung der Frau Jeny Mauthner; in einem Achteckrahmen steht hier silbergelb auf schwarzem Grunde das ganze Alphabet, aus dem man sich nach der Anweisung „Mon nom s'y trouve“ den Namen der heimlichen Liebe zusammensuchen kann. Am mühsamsten sind aber die Kalender-Gläser, z. B. zwei übereinstimmende, aber nicht durch Umdruck, sondern durch Handschrift hergestellte Exemplare in den Wiener Sammlungen E. Herzfelder und Berta Kurtz, beidemal mit dem ganzen „Almanach für das Jahr 1820“ auf Milchemailgrund, mit kleinen Monatsbildchen und leserlichen Namen und rot unterstrichenen Sonn- und Feiertagen, — nichts weiter als der Porzellanmalerei abgeguckte Zeugen großen Fleißes. — Dann sehen wir zu besonderen Anlässen gefertigte individuelle Kompositionen, die Kothgasser, wenn er den betreffenden ausgeführten Entwurf nicht mitgeliefert bekam, viel Schweiß verursacht haben müssen. Hierher gehört etwa der Philosophen-Becher der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien (Auktion bei Glückselig & Wärndorfer, 1922, Nr. 95) mit der Eule auf dem Quaderstein mit dem Philosophennamen Zeno nebst Büchern, einer antiken Lampe und Spruch. Wie mager, unzusammenhängend und gequält solche „inhaltsschweren“ Gläser auszufallen pflegten, wenn keine oder nur eine dilettantische Vorzeichnung zur Verfügung stand, zeigt z. B. der patriotische Becher der Sammlung A. Ružička in Prag

[1]) Wien, Auktion E. Herzfelder II (1921), Nr. 280.

[2]) Wien, Auktion E. Herzfelder I, Nr. 739, „Andenken von Baden“ oder Auktion Herzfelder II, Nr. 446, „Souvenir de Bade“ oder „Zur frohen Erinerung vergangener fröhlichen Zeiten“ in der Sammlung B. Kurtz-Wien.

(Abb. 201 und 202 von zwei Seiten), eine Weiterbildung des dürftigen Ankers am Flußufer[1]). Solche Arbeiten nur als „Werkstattleistungen" bezeichnen zu wollen, dafür fehlen uns alle Anhaltspunkte; gerade das Glas mit der Friedenspalme des Kaisers Franz, dem Adler auf der Weltkugel und dem Wappenstein ist in seiner sehr sorgfältigen Ausführung vielmehr sicherlich als eigenhändige Arbeit Kothgassers anzusprechen. Künstlerische Erfindungsgabe besaß er eben nur in allerbescheidenstem Umfange. Und trotzdem haben selbst ungelenke Kompositionsversuche, zu denen schon sein ältestes datiertes und mit A. K. bezeichnetes Glas auf Schloß Bartenstein mit den drei durch Palmettenornamente verbundenen Phantasiekronen (!) und der Goldinschrift „Heil den Wiederherstellern der alten deutschen Freyheit 1813" zählt, für uns viel Anheimelndes, was nicht nur in der meist sehr sorgfältigen Ausführung liegt, in der er alle seine Nachahmer weit in Schatten stellt, sondern auch in der gerade dem Dessinmaler geläufigen sparsamen und doch wir-



Abb. 201. Kothgasser-Ranftbecher mit patriotischer Komposition, um 1830. (Prag, Sammlung A. Růžička.)



Abb. 202. Dasselbe Glas wie in Abbildung 201 von der anderen Seite.

kungsvollen Goldverwendung und besonders in der von keinem anderen Transparentmaler von Hohlgläsern erreichten Leuchtkraft und Zusammenstimmung seiner Farben.

Dies läßt sich auch in der letzten Gruppe von Kothgassergläsern verfolgen, nämlich bei denen, deren Schmuck Spielkarten bilden. In der Mohn-Werkstatt war dieses Motiv unbekannt; auf Wiener Wunschkarten findet es sich wiederholt[2]); aber in der Porzellanmalerei zählt es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts geradezu zum eisernen Bestande, zunächst als Staffierung der häufigen Harlekinfiguren der verschiedensten Fabriken, dann aber auch in gleicher verstreuter Anordnung auf Tassen, besonders der Wiener Empirezeit[3]). Die Glasmaler haben große Spielkarten schon längst zuvor,

[1]) Mit der Inschrift „L'Espérance" in der Sammlung B. Kurtz-Wien oder in der Auktion Herzfelder I, Nr. 476.

[2]) Vgl. Pazaurek: Biedermeierwünsche, Tafel 35 und 36.

[3]) Z. B. im Österreichischen Museum in Wien von 1805 (Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan im Museum in Troppau 1903, Nr. 384) oder von 1817 beim Grafen Ferdinand Zichy in Budapest (Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan in Wien 1904, Nr. 2294; mit der Signatur

allerdings in Emaildeckfarben, zum Schmucke von Trinkgläsern verwendet, die sich — soweit sie ein Datum tragen — auf die Zeit von 1654 bis 1793[1]) verteilen. Aber gerade an diese knüpft Kothgasser nicht an, sondern er hält sich mehr an die Porzellanvorbilder, wobei er den schwarzen Hintergrund nur selten benützte; er setzt vielmehr die kleinen, meist mit milchigem Emailgrund hinterlegten Karten nur auf das farblose Glas. Weitaus die meisten Kartengläser[2]) zeigen lediglich — in verschieden feiner Ausführung von 12 fl. an — die drei Blätter „Sküs", „Mond" und „Pagat" (die Trull) des Tarockspieles mit der Beischrift „Leur union est notre force"; eines dieser Gläser, noch mit der in der Mitte eingezogenen Form, trägt auch die Spitalberg-Signatur, nämlich das in der Gläsersammlung J. Mühsam in Berlin (Abb. 203); aber es gibt auch Gläser mit viel mehr, auch deutschen und französischen verstreuten Karten in der Art der Porzellanvorbilder, und diese tragen dann gewöhnlich den Namen des Glasmalers, mehr oder weniger ausgeschrieben, an Stelle des Kartenstempels und obendrein noch die Jahreszahl: Auf dem Glase der Prager Sammlung J. Havlik (Ausstellung im Prager Kunstgew.-Museum 1907/8, Nr. 931) steht 1821 und der Name „Kothgasser", auf den übereinstimmenden Exemplaren der Wiener Sammlungen Camillo Hardt und Olga Münz, auf denen alle Trümpfe vereinigt sind, wieder der volle Name nebst 1822, auf jenem beim Grafen Kinsky auf Schloß Bürgstein — immer mit der Inschrift „Nach Belieben jeden Abend davon zu wählen" — sogar viermal der Name „Anton Kottgaßer in Wien" nebst dem Jahre 1822, während auf dem Exemplar vom Jahre 1830 der Sammlung Pazaurek, wo unter den 34 Karten auf schwarzem Grunde der Herzaß-Stempel nur zum Teile sichtbar ist, nur die Namenshälfte „Ant. Kothg." zum Vorschein kommt und bereits als „Kothgaßner" zu ergänzen wäre. Diesem Glas, das auch bei Robert Feilendorf in Wien ein verwandtes Gegenstück hat, steht der Ranftbecher mit Spielkarten (in der Sammlung B. Kurtz) gegenüber, der nur die vier höchsten Herzkarten aufweist und auf dem Aß tatsächlich die spätere Namens-Schreibweise „Anton Kothga**ßn**er", Wien 1829, trägt.




Abb. 203. Kothgasser-Spielkartenglas mit der Trull, um 1815. (Berlin, Sammlung J. Mühsam.)

Schade, daß Kothgasser zum Unterschiede von den beiden Mohn seine sonstigen Gläser nur selten datiert hat, so daß wir bei der ewigen Wiederholung der gleichen Motive zu verschiedenen Zeiten seinen genaueren Entwicklungsgang nicht verfolgen können. Wir werden wohl seine Zylindergläser für die ältesten ansehen können, dann die geschweiften Becher mit eingezogener Mitte anzusetzen haben und schließ-

I. ESTL). — Auch sonstige graphische Erzeugnisse, in Potpourri-Art verstreut, finden sich auf Wiener Porzellan, z. B. auf einer Tasse von 1817 auf der eben genannten Wiener Porzellanausstellung von 1904, Nr. 2269.

[1]) Zufällig befindet sich sowohl das älteste, wie auch das jüngste Kartenglas mit Deckfarben beim Grafen Wilczek auf Schloß Kreuzenstein. — Auch auf Fayencekrügen (z. B. von 1783 auf der Münchner Helbing-Auktion vom 13. Juli 1917, Nr. 50; jetzt in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt) und als seriöser Kleidschmuck auf Miniaturen (z. B. E. Lemberger, Meisterminiaturen, Tafel 5) kommt das Spielkarten-Motiv zur Anwendung.

[2]) Z. B. im Kunstgewerblichen Museum zu Prag (ein besonders gutes Exemplar), wie in den Prager Gläsersammlungen A. Ružička und V. Schick, wie in den Wiener Auktionen Franz Hauer 1918, Nr. 491, E. Herzfelder I, Nr. 619 und 620, Herzfelder II, Nr. 388 usw. Vier Exemplare dieser Art stehen allein in der Wiener Sammlung der Frau B. Kurtz.

lich die mehr oder weniger kompliziert, aber immer sorgfältig geschliffenen Gläser, unter denen aber der sogenannte „Ranftbecher" allein eine Lebensdauer von rund dreißig Jahren hat. Viele Gläser, sowohl Ranftbecher als namentlich eingezogene oder geschweifte Becher mit Walzenschliff, sind übrigens nur ganz einfach dekoriert, teils mit einem Netz von Purpurlinien mit Goldpünktchen dazwischen, teils mit abwechselnder Gelbätzung („dunstgelb") der Schliffwalzen nebst kleinen Blümchen, teils auch nur durch Goldlinien, die die Schliffkanten begleiten; bezeichnet sind diese offenbar billigen Arbeiten nicht. Was in der gleichen Werkstatt sonst an Salzfässern, Messerbänkchen und ähnlichen Dingen, gewöhnlich auch in Gelbätzung mit einfachstem Goldliniendekor, entstand, hat sich wenigstens in einzelnen (auch unbezeichneten) Stücken bei Kothgassers Enkelin in Wien auch erhalten, ist aber nicht weiter bemerkenswert. Nur die gläsernen Wunschkarten mit Schmetterlingen oder Blumen nebst empfindsamen Inschriften (ebenfalls aus dem Kothgasser-Nachlaß in der Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 230, 231, 276 und 278) verdienen als eine Wiener Aktualität Aufmerksamkeit. — Jedenfalls konnten wir aber bei Betrachtung seines Gesamtwerkes die Überzeugung gewinnen, daß er über das, was er bei Gottlob Mohn sah, recht wesentlich hinausgekommen ist[1]). Hat er sich, wie bei den Gläsern mit dem St. Stephansdom, mit den schnäbelnden Tauben, mit den Schmetterlingen, mit den Darstellungsstoffen St. Helena[2]), Kosak, „La reconnaissance" oder Sonne ziemlich eng an sein Vorbild angelehnt, so hat er doch anderseits namentlich unter Heranziehung des reichen Anregungsmaterials der Wiener Glückwunschkarten und ganz besonders der Wiener Porzellanfabrik, in deren Atelier er ja stets ein- und ausging, das Programm ganz erheblich erweitert und manche Gruppen, namentlich die Panoramen- und Blumengläser, zu weit höherer künstlerischer Vollendung gebracht, abgesehen von der (mit Ausnahme der Vollvergoldung) diskreten Behandlung der Goldmalerei, deren Hinzufügung und Ausgestaltung fast ganz sein Verdienst bleibt. Sklavische Nachahmungen von Mohnarbeiten bleiben doch nur Ausnahmen[3]); ja an einem Beispiel ersehen wir sogar, daß er ein Motiv von Mohn, mit dem sich ein einträgliches Geschäft hätte machen lassen, vollständig vermeidet: Ein Glas mit dem Plane der Leipziger Völkerschlacht von Kothgasser ist wenigstens bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen, obwohl er auch dieses Sujet nicht nur der Mohnwerkstatt und nicht nur dem Meißner oder Berliner Porzellan, sondern auch Wiener Empiretassen[4]) hätte entnehmen können.

Daß Kothgasser gegenüber den beiden Mohn die stärkere Individualität bedeutet, wird durch die Tatsache erhärtet, daß er von keinem seiner Konkurrenten oder Nachahmer erreicht, geschweige denn übertroffen, vielmehr erst durch die entwickelte Fälscherindustrie unserer Tage wenigstens teilweise eingeholt wurde. Ich kenne nur zwei aus dem alten Österreich stammende, nicht von ihm herrührende und doch seinen besten Leistungen mindestens ebenbürtige Gläser, nämlich die beiden mit den

[1]) Auch ein Dampfschiff („Dampf-Schief") wird unter den Gläsermotiven in einem seiner Einschreibebücher zwischen 1820—1826 angeführt (v. Trenkwald).

[2]) Ein Kothgasser-Ranftbecher mit der „Ansicht der Stadt James-Town auf der Inse St. Helena" befindet sich in der Sammlung B. Kurtz-Wien.

[3]) Wie wir G. Mohn als einen Überdekorateur eines Kuglergraveurglases (1813) kennen gelernt haben, tritt uns auch Kothgasser auf einem Walzenglas bei Frau Günther-Probst als Überdekorateur von Glasschnitt entgegen, indem er zum gravierten Brustbild des Kaisers in Gelbätze und Vergoldung noch „Vivat Franciskus" und zwei Füllhörner hinzufügt (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 304).

[4]) Tasse von 1814 beim Grafen Vincenz Latour; vgl. Katalog der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan im Österreichischen Museum 1904, 2. Auflage, Nr. 1716. (Zum Unterschiede von den sonstigen Schlachtenplantassen trägt dieses ganz vergoldete Exemplar vorne das Porträt des Feldmarschalls Fürsten Schwarzenberg.)

Brustbildern des Kaisers Franz I. und seiner letzten Gemahlin Karoline Augusta geschmückten Mundbecher, die Bankdirektor V. Schick in Prag 1918 unmittelbar aus dem Egermannhause in Haida erworben hat (Abb. 204 und 205), wo sie in der Familie sehr in Ehren gehalten worden sind[1]). Offenbar sind es dieselben beiden Stücke, die unter Nr. 1350 auf der Prager Ausstellung der Industrieerzeugnisse von 1831[2]) zu sehen waren; eine Wiederholung des Kaiser Franz-Glases steht auch in der Sammlung Camillo Hardt in Wien. Ob diese Gläser von Friedrich Egermann, der ja ursprünglich Glasmaler war, eigenhändig gemalt worden sind, ist mindestens fraglich, da seine anderen authentischen Glasmalereien[3]) lange nicht so gut gelungen sind; vielleicht hat er sich bei diesen Ausstellungsstücken, die ihn doch beim Medaillen-Wettkampf unterstützen sollten, ausnahmsweise der Mitarbeit hierfür besonders geeigneter Kräfte versichert, welche damals in der Wiener Porzellanmanufaktur — man



Abb. 204. Glas mit Kaiser Franz, Atelier Egermann in Blottendorf, um 1830. (Prag, Sammlung V. Schick)



Abb. 205. Glas mit Kaiserin Karolina Augusta, Atelier Egermann, um 1830. (Prag, Sammlung V. Schick.)

denke besonders an die Porträtmaler Leopold Lieb, Laurenz Herr, Anton Schwendt, Franz Paroutka u. a., die für einen solchen Kopf etwa 3 bis 10 fl. bekamen — gerade in diesen Darstellungen[4]) eine große Übung hatten. — Tatsächlich sind denn auch alle anderen Transparentmalereien nach Kothgasservorbild, die sich der vielgewandte Haidaer Raffineur F. Egermann natürlich auch nicht entgehen ließ, nicht entfernt so vornehm und sorgfältig, wie ihre Wiener Vorbilder, ob es sich nun um einen Schliffbecher mit dem Panorama von Haida — auch in silbergelben Rähmchen mit Gold-

[1]) Ich habe sie bei Egermanns Enkelin 1905 nebst anderen Familienreliquien gesehen.

[2]) Bericht der Beurtheilungs-Commission; Anhang: Protokoll über die Gewerbsprodukte, S. 60. — Jedes Stück kostete 7 fl. 30 kr.; sie wurden aber offenbar als Reklamestücke zurückbehalten und nicht verkauft.

[3]) Selbst die gleichzeitige, teure (50 fl.) und beste seiner Arbeiten, nämlich das auf derselben Prager Ausstellung von 1831 unter Nr. 1870 vorgeführte, heute noch im Schlosse von Bürgstein verwahrte Porträt des Grafen Philipp Kinsky auf Milchglas.

[4]) Vgl. Folnesics-Braun: Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur, S. 153. — Eine blaue Wiener Tasse mit Kaiser Franz in derselben ungarischen Galauniform — in der Sammlung A. Ružička in Prag — trägt die Malernummer 89 des etwas älteren Dessinmalers Vincenz Reichel.

blättchen — handelt oder um eine mit einem Transparentblumenkranz geschmückte Ampel-Schale[1]) (beide in der Sammlung Pazaurek); dieses Stück, das den alten Zettel „Atelier Egermann; gemalt Anton Bendel, Zeit 1825" trägt, hinterlegt — mit Ausnahme der brillantierten Stellen — den Blumenring auf der anderen Seite mit mattiertem Grunde, was bis auf den heutigen Tag bei den Beleuchtungskörpern Nordböhmens als bewährt beibehalten wurde; bei Trinkgläsern oder auch einem großen kugeligen Aquarium derselben Sammlung stehen die Transparentblumen nicht auf mattiertem Grunde; mit der poesievollen Behandlung pflanzlicher Motive durch Kothgasser können sich alle diese industriell-billigeren Arbeiten nicht messen.

Was sonst von Transparentbildnissen auf Trinkgläsern vorkommt, kann den Vergleich mit den beiden Kaiserpaar-Gläsern der Firma Egermann keineswegs aushalten: Der Zylinderbecher mit dem Kopf des Kaisers Franz und goldenem Segenswunsch für den „Vater der Deutschen" im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg[2]), der sehr derbe Becher mit den drei alliierten Monarchen („Dieser heilige Bund beglückt die Welt") der Berliner Sammlung J. Mühsam, der Steinelschliffbecher mit Alexander I. von Rußland (Abb. 206) der Sammlung V. Schick in Prag, der Walzenbecher mit Kaiser Nikolaus I. in der Sammlung Prof. Dr. Ullmann in Wien, das (jedoch nicht „französische") Becherglas mit dem Poniatowski-Porträt der keramischen Ausstellung in Warschau 1913, Nr. 571, der Glasbecher mit Goethe der Leipziger Auktion C. G. Börner[3]) bis etwa zu dem bereits 1840 anläßlich des Buchdruckkunst-Jubiläums entstandenen Guttenberg-Becher der Sammlung J. Mühsam in Berlin. — Nur zwei Glasporträtmaler lassen sich wenigstens in einigen Stücken näher erkennen, nämlich der auch als Hausmaler von Berliner Porzellan nachweisbare Balte Ernst Rockstuhl, von dem sich ein guter Champagnerkelch mit dem weißgrundierten Medaillonbild des Fürsten Barclay de Tolly erhalten hat[4]), und etwas später — in Kothgassers Heimat selbst — der sonst noch nicht greifbare C. L. Hoffmeister in Wien, der — wohl erst 1843 — den großen, aber etwas plumpen Deckelpokal bei Julius Trieger in Wien (Abb. 207; Ausstellung im Österreichischen Museum 1922, Nr. 340) mit dem Brustbild des Erzherzogs Karl gemalt und signiert hat, wohl zum 50jährigen Gedächtnis der klein dargestellten Schlacht von Neuwinden (nebst Huldigungsgedicht „Dem Retter des Vaterlandes durch Zurückschlagen der Gallier"), mit allzu schweren grünen Lorbeerzweigen und auf der Rückseite sechs senkrechten Reihen von gelb geätzten Kugelungen.



Abb. 206. Becher mit Alexander von Rußland. Nordböhmen, um 1815. (Prag, Sammlung V. Schick.)

[1]) Es dürfte das dieselbe „Kabinetts-Lampe, brillantiert mit Blumenband um 9 fl. 48 kr." sein, die F. Egermann bei der Prager Ausstellung von 1831 unter Nr. 1368 vorführte; sie wurde im Egermannhause in Haida 1905 erworben.

[2]) Früher in der Sammlung H. Leonhard-Mannheim; bei der Mannheimer Ausstellung 1909 unter Nr. 955 näher beschrieben. Natürlich stammt dies Glas nicht aus dem 18. Jahrhundert, wie die Museumszeitschrift 1913, S. 29 behauptet, sondern aus der Zeit um 1815—1820.

[3]) Vom 7. Juni 1913; abgebildet in der Antiquitätenzeitung (Stuttgart) 1913, Nr. 21, S. 249. — Vielleicht haben wir es bei diesem Stück auch mit einem reichsdeutschen Erzeugnis zu tun.

[4]) Er trägt auch die russische Signatur; im Besitze des Barons R. Campenhausen-Ilaen; Ausstellung zur Jahrhundertfeier in Riga; Ende 1912; Abbildung im Katalog Nr. 798.

Vielleicht kann man demselben Hoffmeister auch die beiden Walzenbecher in der Sammlung L. Schidlof in Wien zuschreiben, die einen Offizier mit zwei Soldaten in einer Landschaft bzw. drei Kürassiere in je einem Rundmedaillon, ebenfalls ohne glückliches Farbenempfinden, zum Gegenstande haben. — Bei billigeren Erzeugnissen tritt das Umdruck-Surrogat an die Stelle der Handmalerei, wie bei dem plumpen, wohl norddeutschen Lutherbecher der Sammlung Pazaurek oder bei dem späten, mit Kaiser Ferdinand und seiner Frau (in grellblauer Jacke) „geschmückten" Fußbecher des Wiener Technischen Museums, der die Bezeichnung „Georg Martini, Wien 1842" trägt; wir werden in diesem Namen vielleicht den aus Rudolstadt stammenden, 1785 geborenen Zeichner und Kupferstecher Johann Georg Martini zu erkennen haben, der — nach Nagler — zwischen 1815 bis 1829 Thüringer Landschaften stach, dann aber auch Tierstücke machte, ebenso wie sein Namensvetter in Biberach[1]).

Nicht viel besser als im Porträtfach liegen die Verhältnisse bei den Kothgasser-Nachahmern auf den anderen figuralen Gebieten, z. B. in der Heiligenmalerei. Einen dieser wirklich herzlich bescheidenen Herren lernen wir auf dem Johannes Nepomukbecher der Sammlung Herzfelder[2]) vom Jahre 1824 kennen; er nennt sich Fischer; es wäre wohl nicht unmöglich, in diesem Becher eine Jugendarbeit eines der beiden, erst zu Beginn der vierziger Jahre in die Wiener Porzellanfabrik als Buntmaler aufgenommenen Josef oder Karl Fischer zu erblicken. — Wenn wir auf Transparentgläsern Genrefiguren, z. B. einen Tiroler (Auktion Dr. Köhler, Nr. 721) oder ein Bauernpaar (Mährisches Gewerbemuseum in Brünn, Nr. 8958), erblicken, erinnern wir uns derselben Stoffe, die Kothgasser in Gemeinschaft mit Gottlob Mohn für das Schloß Brandhof in Tafelglas auszuführen hatte; aber es gibt auch rohe, ungeschliffene Bauerngläser in Transparenttechnik[3]), die jedoch keineswegs den Ehrgeiz haben, mit Mohn oder Kothgasser in Wettbewerb treten zu wollen, sondern in durchscheinenden Farben nur das wiederholen, was ihnen die im 18. Jahrhundert immer mehr degenerierte Deckemail-Technik hinterlassen hat. — Im Gegensatze zu den Verfertigern der Bauerngläser stehen jene österreichischen, besonders böhmischen Glasmaler, die sich — ebenso wie verschiedene Schüler der Mohnwerkstatt — auf



Abb. 207. Erzherzog Karl-Pokal v. C. L. Hoffmeister, Wien, 1843.) (Wien, bei Julius Trieger.)

[1]) Nähere Lokalforschungen können erst ergeben, ob wir es bei diesen drei Persönlichkeiten, von deren dritter wir vorläufig nicht einmal den Vornamen kennen, nicht vielleicht nur mit einem einzigen „Künstler" zu tun haben.

[2]) Abbildung im Katalog der Wiener Auktion E. Herzfelder I (1921), Nr. 375, wo unter Nr. 513 noch ein zweites, nicht viel besseres Transparentglas mit dem Kniestück desselben Heiligen als „Arbeit von Anton Kothgasser" genannt und abgebildet ist. Man wird wohl besser tun, auch dieses Glas — schon wegen der für Kothgasser ungewöhnlichen Antiquadruck-Unterschrift — lieber einem zeitgenössischen Nachahmer zuzuteilen, der sich allerdings eine größere Mühe gibt, alles seinem Meister abzugucken.

[3]) Z. B. im Wiener Völkerkundemuseum der bauchige Becher mit dem Bauernpaar Nr. 11597 oder der Walzenbecher mit dem von innen weiß unterlegten alten Paar („Der erste Kuß der Liebe").



Abb. 208. Schliffpokal mit Transparentfigürchen, um 1840. (Leipzig, Sammlung G. W. Schulz.)

dem Gebiete der seriösen Tafelglasmalerei mit mehr oder weniger Erfolg betätigt haben, wie etwa Kunte in Haida, von dem das dortige Museum eine Auferstehung Christi (auf Beinglas) besitzt, Wilhelm Görner in Haida, dessen Madonnenbild auf der Wiener Ausstellung von 1835 ehrenvoll erwähnt wird, oder Johann Zacharias Quast (geb. 1814 in Pirkenhammer; gest. 1891 in Pisek; seit 1836 hauptsächlich in Prag tätig), dessen beste Arbeiten jedoch auf dem Gebiete des Porzellans, nicht des Tafelglases liegen[1]). Ob von solchen, jedenfalls dazu besonders befähigten Kräften auch Trinkgläser in durchsichtigen Farben bemalt worden sind[2]), entzieht sich in Ermangelung von Signaturen ebenso unserer Kenntnis, wie wir auch von den meisten reichsdeutschen Tafelglasmalern des 19. Jahrhunderts keine Hohlgläser nachzuweiseu vermögen. Und doch wäre es gewiß von Interesse, feststellen zu können, von wem z. B. der schwere, sechsseitig facettierte, gotisierende Pokal mit Tassos Tod im Wiener Technischen Museum herrührt, auf dem die einzelnen Figuren unter pastosen gotisierenden Gold-Baldachinen auf die breiten Facetten verteilt sind, oder der Zylinderbecher mit Römerszenen im Museum von Darmstadt oder der satirische Becher mit der gekrönten Gesellschaft um einen Altar mit einer Mausefalle im Kernerhaus von Weinsberg. — Auch die naiven romantischen Fälschungen müssen hier erwähnt werden, die in bewußt archaisierender Art, aber doch in Transparenttechnik geschichtliche Stoffe, z. B. Karl V. auf dem Thron (Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerbemuseums), oder alte Siegel (z. B. Wenzels II. von Böhmen oder des Bischofs Johann von Olmütz — in der Sammlung Passavant in Frankfurt a. M.), zum Teil auf altem Glasmaterial wiedergegeben und den Anschein von Gläsern des Mittelalters oder der Renaissance erwecken wollen, uns jedoch längst nicht mehr zu täuschen vermögen; wahrscheinlich sind mehrere Hände an diesen, zur Ausstattung romantischer Ritterburgen offenbar begehrten Gläsern beteiligt gewesen. — Ebenfalls schon aus späterer Zeit, nämlich aus den dreißiger und vierziger Jahren des



Abb. 209. Ranftbecher mit dem Wiener Hohen Markt, v. Tendler, 1814. (Prag, Sammlung L. Bondy.)

[1]) Eine Altersarbeit von 1883 (Christus auf dem Berge Tabor) bewahrt u. a. das Prager Kunstgewerbliche Museum; doch hat Quast bereits 1855 in Paris auch Glasmalereien ausgestellt (Paris, Exposition 1855, Catalogue officiel, S. 244, Nr. 761). Der im Prager „Schematismus für das Königreich Böhmen“ noch 1842 im Hause Nr. 340, I und 1845 im Hause 984, I und 86, II genannte Porzellan-Schmelzmaler Ferdinand Quast, der aus Anspach nach Pirkenhammer eingewandert sein soll, dürfte vielleicht sein Vater und Lehrer gewesen sein.

[2]) Da viele Maler dieser Gruppe ja auch als Porzellanmaler tätig waren, ist es gewiß wahrscheinlich, daß von ihnen auch Hohlgläser — wenigstens aus früherer Zeit — bemalt worden sind; nur haben sie sich dessen eben nicht gerühmt, da die Zeit eine solche Nebenarbeit als etwas für einen Kirchenfenster- oder auch nur Genre-Glasmaler Entwürdigendes ansah.

19. Jahrhunderts stammt eine besondere Gläsergruppe mit Transparentmalerei, die meist auf sehr schweren, farblosen Schliffgläsern, — dicken Pokalen, Schalen, Flakons —, und zwar auf den einzelnen breiten Facetten, kleine Figürchen, meist Chinesen, Zirkusleute, aber auch sonstige Genre- und Theaterfigürchen (ohne Hintergrund) mit Vögeln oder Schmetterlingen und sonstigen Insekten in mehr oder weniger sauberer Ausführung abwechseln läßt. Nur selten sind solche Einzelfigürchen irgendwie miteinander verbunden, wie etwa durch eine Mauer und sechs Arkaden auf dem kleinen Ranftbecher der Sammlg. L. Bondy-Prag, meist auch bei Genrefigürchen ohne erkenntliche Beziehung zueinander, wie auf dem schweren Schliffpokal mit dem jonglierenden Phantasiechinesen der Sammlung G. W. Schulz-Leipzig (Abb. 208). Neuerdings versucht sie der Wiener Kunsthandel geradezu dem Werke Kothgassers anzugliedern; mit welchem Rechte dies z. B. im Auktionskatalog E. Herzfelder I (1921) geschieht, ist nicht ersichtlich, zumal gerade in dieser Auktion (Nr. 495, im Katalog abgebildet) ein Kothgasserglas mit Chinoiserien[1]) vorkam, das ganz anders aussieht. Und doch wird man, da die meisten dieser Gläser in österreichischem Privatbesitz aufgetaucht sind, trotzdem einige Genrefigürchen (entweder als Theaterfiguren oder auch aus Exportrücksichten) fremdländische Uniformen zeigen, zunächst an eine Wiener Provenienz denken, zumal ein solcher Chinesenpokal (Auktion Herzfelder I, Nr. 420) einen Deckel in Form eines chinesischen Tempeldaches trägt, der die Wiener Silberbeschau von 1835 trägt.



Abb. 210. Becher mit Ruinenlandschaft, Nordböhmen, um 1830. (Prag, Sammlung V. Schick.)

Daß neben Kothgasser in Wien, und zwar recht bald nach dessen Beschäftigung mit der Glasmalerei, auch andere Kräfte in derselben Richtung tätig waren, ist gewiß. Einen der sich sklavisch an ihn anlehnenden und ihn doch keineswegs erreichenden Konkurrenten lernen wir auf einem Ranftbecher schon aus dem Jahre 1814 kennen, der in der Sammlung L. Bondy in Prag steht (Abb. 209); dargestellt ist „der hohe Markt in Wien", und die Signatur rechts unten im Bilde lautet: „Tendler fecit 1814". Was dieser Tendler, dessen biographische Daten zusammenzusuchen sich wohl kaum verlohnt, sonst noch gemacht hat, ob ihm vielleicht auch einige der in Schwarzlot




Abb. 211. Becher mit Schwarzlotlandschaft, v. Ignaz Fritzsche, 1821. (Haida, Museum.)

[1]) Dieses Glas — inzwischen Eigentum von St. Rath-Wien — war auch auf der Wiener Gläserausstellung im Österreichischen Museum 1922 unter Nr. 179 zu sehen. — Von den späten, schweren Schliffgläsern mit einzelnen Chinesen oder anderen ähnlichen Figürchen, die auf der Wiener Museumsausstellung 1922 in vielen Exemplaren vertreten waren, gehörte kein einziges dem Kothgasser-Nachlaß seiner Enkelin Günther-Probst an.

ausgeführten Panoramen aus Wien und Umgebung — z. B. der Ranftbecher mit der „neuen Ferdinandsbrücke in Wien“ bei Dr. Flesch-Wien oder eines der beiden Bechergläser mit der Wiener Hofburg oder mit dem Badehaus von Ischl in der Sammlung Dr. Max Strauß-Wien (Auktion 1922, Nr. 176 und 171) — zugewiesen werden können, bleibe dahingestellt.

Sicherlich wurden aber solche Arbeiten, nämlich Kothgasser-Panoramen- und Blumen-Vergröberungen in billigerer Ausführung, mitunter auch bessere Stücke, von den Glasraffineuren Nordböhmens ebenfalls hergestellt, nicht allein von F. Egermann, sondern auch z. B. Franz Gränzer in Langenau, von dem ein geschliffenes Opalglas mit Transparentblumen im Museum von Haida steht, oder von dem, aus Hohenelbe stammenden, früheren Kupferstecher Brandel, der — nach Schebek (S. 19) — die feinere Malerei um 1830 in Falkenau einführte. Vielleicht gehört auch der Maler M. P., der einen sechsseitigen, mit Transparentblumen gezierten Schliffbecher der Sammlung Dr. Freiherr von Haymerle in Wien (mit Besitzerinitialen J. v. G.) gemalt und bezeichnet hat, hierher. — Panoramen aus Prag und anderen Städten Böhmens waren ebenso beliebt wie Ruinenlandschaften nach den zahlreichen, gerade damals erschienenen Burgen- und Ruinenpublikationen mit Steindrucken und Stahlstichen. Solche Stücke sind auch vielfach schon von den Wiener Vorbildern ganz unabhängig, wie etwa der Becher mit der Transparent-Ruine der Sammlung V. Schick-Prag (Abb. 210). Als einen Maler von Landschaften in Schwarzlotmalerei lernen wir z. B. auf dem Kreibichbecher von 1821 des Museums von Haida[1]) (Abb. 211) den Glasmaler Ignaz Fritsche in Falkenau kennen. Einzelne nur in Schwarzlot gemalte Trinkgläser haben überhaupt keinen Zusammenhang mit Kothgasser, sondern bilden die natürliche Fortsetzung der bereits um die Jahrhundertwende beliebten Malereien auf „agatierten“ (mattierten) Gläsern und die Vorläufer der Malereien auf Alabastergläsern, auf denen sich am Ausgang der Biedermeierzeit mitunter sehr feine, auch figurale Transparentmalereien vorfinden (z. B. ein Briefbeschwerer in der Sammlung Pazaurek). — Vielfach handelt es sich um Artikel der Fremdenindustrie — z. B. ein reich brillantierter, bauchiger Becher mit drei Transparent-Panoramen vom „Zuckerhut von Adersbach“ und Umgebung in der Sammlung A. Ružička in Prag — oder um mehr oder weniger gut bezahlte Exportartikel, wie der geschweifte Becher mit der transparenten „Ansicht der Hauptstadt Moskau“ im Landesmuseum zu Darmstadt. — Andere, bessere Gläser stehen wieder Kothgasser näher, z. B. die beiden Ranftbecher der Sammlung L. Bondy in Prag, deren einer den Altstädter Ring in Prag (vor dem Rathausneubau, also vor 1838, Abb. 212[2])), der andere, größere den Prager St. Veitsdom (Abb. 213)



Abb. 212. Ranftbecher mit dem Prager Altstädter Ring, Böhmen, um 1830. (Prag, Sammlung L. Bondy.)

[1]) Ausgestellt in Prag bei der Ausstellung im Kunstgewerblichen Museum von 1908 als Nr. 928.

[2]) Die Darstellung ist viel derber als derselbe Vorwurf auf ungefähr gleichzeitigen böhmischen Porzellanen, z. B. auf jenem Schlaggenwalder Teller aus dem Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg, den ich 1899 in den „Mitteilungen“ dieses Museums XVII, Nr. 3, S. 59 veröffentlichte und der, wie ich nachträglich fand, in der Prager Industrieausstellung von 1829 (Amtlicher Bericht; Nachtrag Nr. 2190) um 10 bis 12 fl. zu haben war.

darstellt; ähnliche böhmische Arbeiten in Kothgasser-Art findet man mit der Ansicht des ersten Hradschiner Burghofes (Prager Kunstgewerbemuseum), mit der Prager Kleinseite (in den Wiener Sammlungen J. Friga und Viktor v. Portheim), mit der Prager Kreuzherrenkirche, aber nur in Umdruck (Museum in Haida), mit der Ansicht von Chrudim (Sammlung L. Bondy-Prag) usw. Auch jenseits der böhmischen Grenze, in dem immer noch gewisse Beziehungen zu Böhmen wahrenden Schlesien, entstehen ähnliche Arbeiten mit den Ansichten schlesischer Badeorte oder Sommerfrischen, wie etwa mit dem Panorama von Fischbach (z. B. im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg oder beim Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin), doch greift der Einfluß Kothgassers auf reichsdeutschem Gehiete nicht durch. Wenn sich z. B. ein Facettenbecher mit Fußwulst und dem Transparentpanorama von Frankfurt a. M. (bei L. Schidlof in Wien) oder ein sehr großer, eingezogener, metallmontierter Becher mit der „Ansicht von Hamburg" (bei Julius Trieger in Wien) mehr an Kothgasser als an Mohn anlehnen, wird man eher an ihre altösterreichische Herkunft denken können.



Abb. 213. Ranftbecher mit dem Prager S. Veitsdom, Böhmen, um 1840. (Prag, Sammlung L. Bondy.)

Noch schwächer als die Panoramengläser sind die sonstigen Kothgasser-Epigonen, wie die Blumengläser; der Becher mit den Rosen und lila Astern auf silbergelbem Grunde in der Sammlung L. Bondy-Prag kann sich mit den liebevoll ausgeführten Wiener Vorbildern nicht mehr messen, ebensowenig das Potpourriglas des Schlesischen Museums in Breslau oder der Ranftbecher mit dem antikisierenden Knaben nebst Korb und Wunschversen in der Sammlung Dr. Max Strauß-Wien (Auktion 1922, Nr. 94). — Nur in dem damals in die vorderste Reihe der Weltkurorte tretenden Karlsbad in Böhmen hat sich gewissermaßen eine Filiale der Mohn-Kothgasser-Richtung von besonderem Interesse gebildet, die an die Namen Wett und Mattoni anknüpft. Von ersterem besitzt die Sammlung Dr. Becher in Karlsbad ein gutes, großes Becherglas mit einer großen und vier kleineren Karlsbader Ansichten (nicht vor 1823) in bunter Transparentmalerei (Abb. 214), die bei aller Verwandtschaft mit Mohn über dessen Panoramengläser weit hinausgeht. Die Signatur „Wett fecit Carlsbad" stellt vorläufig nur den Namen fest, über den die Lokalforschung noch nichts zu sagen weiß (zumal man an den jüngeren A. R. de Witte [1824—1899], der hauptsächlich Glasschneider war, nicht denken kann)[1]. — Aber auch Andreas Vincenz Peter Mattoni, geboren 13. Dezember 1779, gestorben 9. November 1864, war vornehmlich Glasschneider (auch Glashändler und wohlhabender Hausbesitzer und Gastwirt z. B. von der „Kaiserin von Österreich"), und doch ist er — nach einem längeren Reiseaufenthalt in Wien, wie bei den Messen von Leipzig und Frankfurt a. M. — in seiner Butike auf der alten Wiese auch als Glasmaler hervorgetreten; seine in Silbergelb-Ätze schön blau, violett oder grünlich fluoreszierenden geringelten Ewigkeitsschlangen nach Kothgasser-Art — ein solcher Ranftbecher z. B. im Goethe-Museum von Frankfurt — konnten sich wenigstens rühmen, die Aufmerksamkeit Goethes erweckt zu haben, der sich damals gerade mit allen Farbenproblemen beschäftigte und diesem Künstler eine

[1]) In den katholischen und evangelischen Kirchenbüchern von Karlsbad ließ sich der Name Wett nicht auffinden.

warm empfehlende Aufmunterung[1]) zuteil werden ließ. Vielleicht gehören noch andere Arbeiten mit verwandten Stoffen hierher; Schmetterlinge (mit Vögeln und einem Grabmal nebst zwei österreichischen Soldaten auf einem datierten weißroten Pokal der Sammlung Figdor in Wien) begleiten uns nämlich bis ins Jahr 1836 und selbst die Fliegen werden wir auch bei den Kothgasser-Nachahmern nicht los (Wien, Auktion Dr. Köhler, Nr. 720). Das Stadtmuseum von Karlsbad besitzt drei Gläser mit Transparent-Ansichten aus Karlsbad, die 1906 auf der Wiener Kende-Auktion erworben wurden, nämlich einen Ranftbecher mit dem „Neubrun̄ in Karlsbad“ (wie er etwa




Abb. 214. Karlsbader Becher, von Wett, um 1830.
(Karlsbad, Sammlung Dr. Becher.)

um 1820 war) und zwei, bereits aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammende Becher mit Knopfmedaillons, auf denen je sieben Karlsbader Ansichten festgehalten sind; auch diese Arbeiten wird man wohl Mattoni zuweisen dürfen.

Je mehr gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts die in der Masse gefärbten oder die bunten Überfanggläser das Krystallglas ablösen, um so mehr ist die selbstverständliche Grundlage für die diskreter wirkenden Transparentmalereien geschwunden, und Emailmalerei nebst Vergoldung und Versilberung in aufdringlicherer Art tritt an ihre Stelle. Die Verwendung von Transparentfarben trug aber auch selbst daran einiges Verschulden, indem sie — in mißverstandenem Wetteifer mit dem Überfangglas oder der Rubinätze — seit den dreißiger Jahren dazu die Hand geboten hat, ganze, breite Facetten in Lasur zu überziehen, die dann meist durch Schnitt weiter

---

[1]) Goethe, Nachträge zur Farbenlehre; 9. Kapitel „Trüber Schmelz auf Glas“ (Sämtliche Werke; Ausgabe von K. Goedeke X [1885] S. 612).

dekoriert wurden; Rosa, Lila, Blau, und zwar alles — zum Unterschied vom Silbergelb — etwas trüb, schmutzig und ungleichmäßig, stehen oft in wenig harmonischer Abwechslung unmittelbar nebeneinander, mitunter wenigstens durch fein damasziert ausradiertes Schwarz gemildert. Aber die Häufung der Effekte bedeutet nur eine Geschmacksverwilderung gegenüber den in ihren besseren Exemplaren doch stets vornehmen und geschmackvollen Kothgasser-Gläsern namentlich der zwanziger Jahre. Auch die für fürstliche Ehrengeschenke bestimmten Prachtstücke aus Nordböhmen, wie etwa die beiden überreichen, Transparentmalereien und außergewöhnlichen Schliff mit figuralem Schnitt verbindenden großen Pokale mit der Denkmalsfeier von Kulm im Berliner Hohenzollern-Museum (vgl. Abb. 297 und 298), stehen bei aller Anerkennung der technischen Leistung keineswegs auf einem höheren ästhetischen Niveau. — Die Blüte- und Modezeit der durchsichtigen Malerei auf Hohlglas, die an die beiden Namen Mohn und Kothgasser geknüpft ist, ist eben schon vorbei.

Heutzutage werden die besseren Empire- und Biedermeiergläser mit transparenter Malerei infolge einer neuen Modewelle unglaublich überschätzt und mit phantastischen Preisen überzahlt. Daher hat sich die Fälscherindustrie in den letzten Jahren dieses Gebietes mit besonderem Eifer angenommen und namentlich in Nordböhmen und Wien ganz vorzügliche Nachahmungen in großer Zahl geschaffen, weshalb unsere öffentlichen und privaten Sammlungen zu besonderer Vorsicht zu mahnen nicht überflüssig erscheinen mag.

# Opake Emailmalerei und Umdruck.

Gegenüber den reizvollen Transparentmalereien auf Biedermeiergläsern treten die opaken Malereien sehr wesentlich zurück. Schon im 18. Jahrhundert hatte der Glasschneider den Glasmaler überall an Bedeutung überflügelt, und wenn auch das Farbenbedürfnis des Biedermeierglases keineswegs gering war, so wurde dieses vollauf durch das Material des Glases selbst, durch die Färbung der Glasmasse, des Farbenüberfangs wie der Farbenätze gestillt, so daß es nach dieser Richtung weniger der Mithilfe der Glasveredlung bedurfte. Und doch suchten und fanden die Glasmaler, sofern sie sich nicht dem Glashandel zugewandt hatten, Beschäftigung, wenn sie es nicht vorzogen, als Porzellan-Hausmaler, denen weißes Porzellan ja bereits überall zur Verfügung stand, ihr Brot zu verdienen oder wenigstens, wie schon so manche ihrer Vorgänger im 18. Jahrhundert, Glas- und Porzellanmalerei mit einander zu vereinigen; schlichte Kräfte kamen auch bei dem damals beliebten, weniger anspruchsvollen Steingut in Verwendung.

Um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts war die Bezeichnung „Kleckmaler“ geradezu ein Schimpfwort[1]). Und tatsächlich bedeuten die pastos aufliegenden Emailmalereien der Empire- und Biedermeierzeit in vielen Fällen ganz degenerierte Abkömmlinge guter Verfahren des 16. und 17. Jahrhunderts, erstarrte und verknöcherte Bauern-Pinseleien, wie sie entlegene Waldhütten nach alter Tradition für die ländliche Kundschaft immer noch besorgen ließen: Maß- und Seidelkrüge[2]), Becher

[1]) Edmund Schebek: Böhmens Glasindustrie und Glashandel (Prag 1878) S. 116. (Nach einem Altersbrief von F. Egermann.)

[2]) Um nur einige bessere Beispiele zu nennen, sei auf folgende Gläser hingewiesen: Das Walzenglas für einen Hirten von 1816 im Hamburgischen Museum f. K. u. G., aus Thüringen, (woher auch die drei Gläser von 1816—1819 in der Auktion Potocki-Neumann bei Lepke in Berlin Nr. 1798 Katalog; Nr. 1064, 1073, 1074), das Glas für eine Frau von 1822 im Museum von Passau, das Glas für einen Leinweber von 1827 bei Prof. Dr. K. Kötschau in Düsseldorf, der Krug des J. Figala mit langer tschechischer Inschrift bei Dr. Plaček in Kuttenberg oder das

und Schnapsflaschen[1]), wie sie namentlich bei den Handwerkern für den eigenen Gebrauch immer noch Absatz fanden, wurden, wie allerhand schmucklose Gläserformen, noch die ganze erste Hälfte des 19. Jahrhunderts erzeugt, in Thüringen, in Hessen, im Schwarzwald, in der Lausitz, in ländlichen Bezirken von Böhmen, Niederösterreich[2]) oder in der Schweiz; aber alle diese stilisierten Blumen — vielfach auch von der Innenseite noch hintermalt —, Figürchen, volkstümliche Inschriften und Schnörkel sind nicht mehr imstande, einigermaßen höheren Ansprüchen irgendwie zu genügen; in der Regel ist es schauderhafteste Arbeit, die nur einen Vorzug hatte: Sie war billig.

Die Malerei auf Beinglas war meist nicht viel besser; auch hier machen sich die gewöhnlich versimpelten Nachzügler schlichtester Porzellan- und Steingutmalerei, wie dürftige Blumen, Figürchen, Landschaften, Ornamentbordüren („Kränzel"), auch mit sparsamer Vergoldung, die sich oft nur auf die Rändchen, auf Sternchen[3]) u. dgl. beschränkt, breit. Neben solchen meist ungeschliffenen, volkstümlichen Bein- und Opalglasobjekten gibt es aber auch viele, mitunter sogar recht große und sorgfältig geschliffene Milchglasvasen mit feinster Malerei von Vögeln, Blumen u. dgl.[4]) — nebst füllenden Goldornamenten —, teils in einer einzigen Farbe (en camaïeu), teils, sogar viel häufiger, bunt, und zwar recht entschieden, ja grell bunt. Auch auf dem, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts besonders beliebten „agatierten" (matt geschliffenen) Glase sind Blumen, Landschaften und klassizistische Ornamente häufig, ebenso etwas später auf geschliffenem Alabasterglas. Eine besonders reiche, in edelsteinbesetztes, vergoldetes Silber montierte Toilette-Garnitur aus Alabasterglas mit Blumenmalerei steht z. B. im Schlosse Chantilly. Frankreich hatte den Zusammenhang zwischen Glas und Porzellan immer besonders stark betont und daher auch das Bildermalen alter Art auf Glas gerne gepflegt. Schon Erzeugnisse der Empirezeit, wie die schöne, bronzemontierte, dreiteilige Garnitur bei M. Salomon in Dresden (Abb. 215) sind im Wetteifer mit Sèvres-Vasen entstanden; aber

---

Gerberglas von 1846, das mit der Sammlung Fröhlich-Bautzen in das Museum von Görlitz kam. Auch das undatierte Glas mit der Ludwigs-Eisenbahn im Bayerischen Nationalmuseum in München gehört hierher.

[1]) Emailbemalte Schnapsflaschen finden sich z. B. von 1813 für einen Schäfer im Museum in Marburg, für einen Maurer von 1815 im German. Nat.-Museum in Nürnberg, für einen Schmied von 1816 im Gasthof zum Rad in Biberach, für einen Weber von 1816 und einen Bäcker von 1820 im Museum von Rothenburg o. T., mit Weinreben von 1821 im Museum von Freiburg i. B., mit einem Hochzeitsspruch von 1823 im Landesmuseum in Zürich, mit Blumen und Inschrift von 1824 im Museum von Karlsruhe, mit einem Hochzeitsspruch von 1831 in der Ausstellung 1908 des Prager Kunstgewerbl. Museums, Nr. 1168, usw.

[2]) Abbildungen niederösterreichischer Bauerngläser — mit Bauerndarstellungen, Blumen, dem Lamm Gottes usw. aus der Wiener Volkskunstausstellung in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1906, S. 58—61.

[3]) Brief Richard Wagners an Eliza Willie aus Venedig, vom 30. Sept. 1858: „Auch ein recht Wassertrinkgeschirr hab ich, das ich mir nicht hier gekauft habe; das ist weiß mit goldenen Sternen, die ich aber noch nicht gezählt habe; vermutlich werden's wohl mehr als sieben sein." (Anspielung auf das Siebengestirn im Wappen Wagners); vgl. R. Wagner an M. Wesendonk, Nr. 58.

[4]) Figürliche Malereien auf Milchgläsern werden in der Biedermeierzeit seltener, als sie es vorher waren. Ein Zylinderglas der XV. Auktion des Ernst-Museums in Budapest (Februar 1921; Nr. 1300) mit dem Bildnis des Grafen Ludwig Bathyányi gehört schon der Mitte des 19. Jahrhunderts an. — Die besseren Kräfte waren eben für die Porzellanindustrie tätig. — Vielleicht handelt es sich auch um Porzellan und nicht um Glas (Tabakfläschchen?) wenn Goethe in seinen Venetianischen Epigrammen (1796) sagt:

„Doch was fördert es mich, daß auch sogar der Chinese
Malet mit ängstlicher Hand Werthern und Lotten auf Glas?" —

Auf sogenanntem „Porcellaine des Indes" sind solche, übrigens für europäische Besteller nach eingesandten Vorlagen ausgeführte Malereien keine Seltenheit.

später artete diese Passion immer mehr aus, und führte auch in Nordböhmen zu Malereien von Landschaften, historischen oder Genre-Szenen oder Pfeifenkopfschönheiten, für die der weiße Emailhintergrund eine selbstverständliche Voraussetzung bildete.

Eine fast selbstverständliche Zutat bildet die meist bunte Malerei auf jenen Überfanggläsern, deren äußere Schicht Milchglas bildet, wenn der Schliff so angeordnet ist, daß sich an der Vorderseite des Glases ein meist elliptisches Medaillon zur Aufnahme eines Bildes besonders eignet. Wenn es sich um eine größere figurale Komposition handelt, etwa um ein Gemälde nach Rubens[1]), dann hilft wohl ein gewandter Porzellanmaler aus. Aber die viel häufigeren Panoramenbilder, die in der Umgebung bekannter Glasfabriken oder noch mehr für beliebte Bade- und Luftkurorte auf Gläser gemalt werden, sind in der Regel von bescheidenen Glasmalern der betreffenden Gegend hergestellt. Das Zentrum der schlesischen Glasindustrie Warmbrunn mit seinem Marktplatz — auf einem Glase der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg in Böhmen; Abb. 216 — nebst Umgebungen, wie Kynast[2]) oder Schloß

[1]) Wien, 282. Auktion im Dorotheum, Januar 1918, Nr. 455: Überfangbecher mit Medaillonbild: Putten des Rubensbildes der Münchner Alten Pinakothek; kleine Abbildung auf Tafel 4.

[2]) In der Gläsersammlung Pazaurek.



Abb. 215. Dreiteilige Empire-Kamin-Garnitur mit bunten mythologischen Szenen, 19. Jahrhundert Anfang, (Dresden, M. Salomon.)

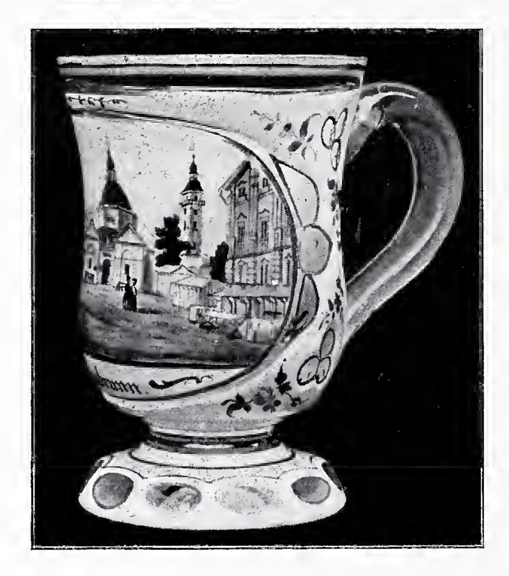


Abb. 216. Überfangbecher mit dem Marktplatz von Warmbrunn, 19. Jahrh. Mitte. (Reichenberg, Sammlung Gustav Schmidt.)



Abb. 217. Überfangbecher mit Winterberg im Böhmerwald. 19. Jahrh. Mitte. (Haida, Museum.)

Erdmannsdorf[1]) oder Salzbrunn[2]), zeigt sich hier ebenso wie der Vorort der Glasindustrie im Böhmerwald, Winterberg — auf einem Glase des Museums von Haida; Abb. 217 —, oder die Moritzburg (Sammlung H. Leonhard-Mannheim), der Prager Pulverturm (Auktion K. Cubach-Wien; Nov. 1899, Nr. 250), Baden bei Wien (Auktion E. Herzfelder I in Wien, Schidlof, 1921, Nr. 848) usw.

Aber ein Milchglasmedaillon erscheint auch nicht selten vorne auf sonst farblosen Gläsern verschiedener Formen. Dann übernimmt in der Regel die Malerei in Gold oder Farben den Schmuck dieses Medaillons; teils finden wir Portraits darin, teils — besonders in den späteren Jahrzehnten — Blumen oder Landschaften in zarter porzellanartiger Ausführung. Am beliebtesten scheint diese Spezialität in Rußland gewesen zu sein, wo man in den Museen von Petersburg und Moskau solche Gläser vielfach und zwar mit den frühesten Datierungen antreffen kann; Kaiser Alexander I. erscheint schon 1814 (im Historischen Museum von Moskau, wie im Kunstgewerbemuseum von Petersburg), sowohl auf brillantierten Bechern wie auf Spitzgläsern, ebenso mehrere russische Generäle. Auch für die ehemalige Walachei sind solche Gläser gemacht worden; ein farbloses Kelchglas mit dem Reiterbildnis des moldauischen Fürsten Michael Sturdza (1834—48) in Goldmalerei im Milchglasmedaillon befindet sich in der Gläsersammlung Pazaurek. Mitunter treten an die Stelle des Milchglasmedaillons auch Milchglasüberfang-Zacken, seltener vom oberen Rande hängend, meist blütenkelchartig das Glas von unten einschließend; bei Tortenplatten oder Kuchentellern (Abb. 218) sind solche natürlich radial angeordnet; auch diese Zacken sind mit bunter Malerei oder Vergoldung dekoriert.

Reichere figürliche Malereien auf Empire- und Biedermeiergläsern, wie die drei abgebildeten Chamoisvasen, die italienische Barockgemälde nach Kupferstichen auf

[1]) In der ehemaligen Sammlung H. Leonhard-Mannheim wie in der Wiener Herzfelderauktion bei Schidlof (1921) Nr. 612 und in der Sammlung L. Stiassny in Wien, wo sich u. a. auch ein Henkelglas mit dem „Koppenhäuschen" befindet.

[2]) In der Sammlung Em. Conrath in Reichenberg in Böhmen oder bei Philipp Schwarz in Stuttgart.

Glas übertragen, sind nicht häufig; ein gutes späteres Beispiel eine (rosa) Camayeu-Malerei auf einem Schliffbecher der zweiten Rokokozeit (um 1845) steht in der Sammlung der Frau Lisbeth Bloch in Brünn (Abb. 219). Ein anderes rosa Camayeu-Bild, nämlich der Tod Napoleons auf einem gleichzeitigen, auch geschliffenen Deckelpokal aus Alabasterglas befindet sich in der Gläsersammlung Pazaurek. Sonst wurden derartige Vorwürfe damals mehr in Glasschnitt-Ausführung geschätzt.

Aber nicht nur auf Hohlgläsern, auch auf Glasplatten betätigten sich die Glasmaler schon seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe. Namentlich waren es die meist ovalen, mitunter aber auch rechteckigen und kartuschenförmigen Einsatzplättchen in den Spiegelrahmen-Bekrönungen[1]), die auf (gewöhnlich mattiertem) Milchglas allerlei bunte Bildchen aufweisen, ganz in derselben schlichten Art, die man auch auf Henkelkrügen antrifft: Phantasielandschaften mit kleiner Staffage oder allegorisch-elegische, mitunter auch mythologische Figuralkompositionen, bei denen das Wollen größer zu sein pflegt als das Können. Das war das Gebiet, auf dem sich der spätere bedeutende „Glasnegotist“ Friedrich Egermann (1777 bis 1864), auf den wir bei seinen wertvollsten Erzeugnissen, den Lithyalingläsern, noch zurückkommen werden, als Glasmaler in seiner Jugend zunächst betätigte. Aber auch größere Bilder mit „tuschierten“ oder „graphierten“ Darstellungen auf mattem Milchglas, die den Eindruck von schwarzen, auch leicht rötlich getönten Bleistiftzeichnungen machen, oft von einem Kranz pastoser milchweißer Perlen eingefaßt, haben sich mehrfach von ihm erhalten. Drei dieser hochrechteckigen Bilder in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau tragen seine volle Namensunterschrift „Fried. Egermann“, nämlich zwei Gegenstücke, Venus und Amor sowie Venus und Adonis (Höhe 33 cm), und (etwas kleiner) der „Krieg“ (Abb. 220). Die Ausführung ist bei aller Mühe und Sorgfalt unfrei und ängstlich. — Derselben Art, aber ohne Signatur sind drei im Museum von Böhmisch-Leipa verwahrte Milchglastafeln mit Ovidszenen (Venus und Psyche, Narciß, Nymphe Salmaso und Hermaphrodit, nach dem bekanntesten französischen Kupferstichwerk, das erst durch die deutsche Ausgabe des Verlages C. F. Bürglen in Augsburg von 1802 auch in diese Kreise drang), ferner ein Lichtschirm mit dem Tod des Adonis (nach dem Stich des N. le Mire nach Boucher in demselben Kupferstichwerk X. B. XVIII) in der Sammlung Pazaurek oder der Spiegelrahmeneinsatz in der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg, auf dem Zeus und Juno mit dem Venusgürtel dargestellt sind, ebensowenig selbständig, sondern dem bekannten Kupferstich nachgezeichnet. Auf noch ältere Vorbilder gehen die Zeichnungen Astronomie und Weltwissenschaft bei Direktor Rudolf Nerradt in Reichen-

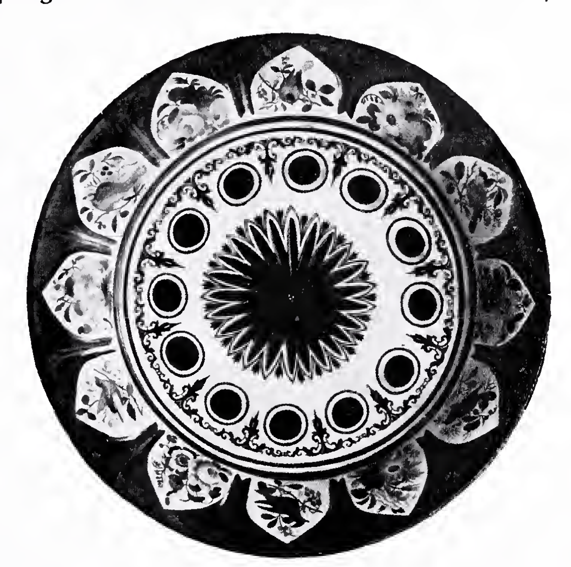


Abb. 218. Überfangteller mit bunter Malerei, 19. Jahrh. Mitte. (Haida, Museum.)

[1]) Häufig in Museen von Böhmen, z. B. im Städtischen wie im Kunstgewerblichen Museum in Prag, in der Wedrich-Sammlung in Böhmisch-Leipa, im Museum von Haida usw. — Auch in Parchen bei Steinschönau sind solche bunte Spiegelrahmen-Einsatztafeln gemalt worden.

berg zurück, die wieder — in ein Oval einkomponiert — Egermanns Signatur aufweisen. — Auch ein rundes Portrait in der gleichen Tuschmanier auf Alabasterglas ist noch vorhanden; es stellt „Exc. Gf. Philipp Kinsky“ von Bürgstein dar, als dessen „Untertan“ sich Egermann bekennt, und wird noch auf Schloß Bürgstein verwahrt[1]). Auch die Rechteckplatte mit dem Kruzifix nebst der Unterschrift „Vater in deine Hände befehle ich meinen Geist“ — in der Sammlung E. Conrath in Reichenberg — gehört, obgleich ebenfalls nicht signiert, in diese Gruppe. Aber auch Gefäße, wie eine lachsrosa, mattierte Einsatzvase derselben Sammlung, deren weißes, perlenumrahmtes Medaillon einen Urnenaltar mit Engel, Rosenkranz und Freundschaftswunsch aufweist, sind hier beizuzählen. Wir wissen ja, daß sich Egermann gelegentlich des Besuches des Kaisers Franz in Haida mit einer mannshohen, weißen Beinglas-Nachtlampe[2]) mit Malerei von seiner Hand hervortat, ferner daß er noch im Oktober 1821[3]) nach Amsterdam nicht nur ebenfalls Lampen, Lampendeckel und Lampenstürze, vorwiegend große und kleinere Vasen aus (mattiertem) „Agathglas“ und Alabasterglas, exportiert hat, sondern auch solche von Chamois-Farbe, auf denen das Porträt des Königs und anderer Personen in Farben, „Götter lilla“, Diana und Endymion, „bunte Figuren“ oder bunte Landschaften, desgleichen solche Vorwürfe auch nur schwarz und lila „tuschiert“, dargestellt waren; man kann sich diese Arbeiten in der Art der (in Abb. 215) wiedergegebenen drei Kaminvasen vorstellen. Das agatierte Glas ist jedoch sonst noch mit „verguldt Blumbuckel“ (kleinen Blumenbouquets), besonders mit weißem pastos aufliegendem Emailweiß — der Prager Ausstellungsbericht von 1831 nennt dies nur „weiße Schmelzmalerei“ — geschmückt, was man auch auf nicht mattiertem, lichtblauem und lila Glas findet, und zwar in Arabesken- oder Weintraubenmotiven. — Ein solcher, opakhellblauer Blumentopf mit Unterschale mit weißen und schwarzen Ornamenten — in der Sammlung Pazaurek — trägt den alten Zettel „Atelier Egermann, gem. Alois Eiselt, Zeit 1820“, womit wir einen der Angestellten aus jenen Tagen kennen lernen. Einem anderen Egermann-Maler begegnen wir auf einer viel wichtigeren, ebenfalls aus dem Haidaer Egermannhaus stammenden Vase derselben Sammlung (Abb. 221). Hier ist das Prinzip der Relief-Emailmalerei, das uns schon von den Perlenumrahmungen seiner „tuschierten“ Bilder bekannt ist, fortgeführt und gesteigert zu einer Surrogatwirkung[4]) gebraucht worden, um die damals beliebten Jasper-Waren



Abb. 219. Schliffbecher mit rosa Camayeumalerei. um 1845. (Brünn, Sammlg. Lisbeth Bloch.)

[1]) Dieses Porträt — nebst Wappen und Schnörkelornamenten in pastosem Weiß — war auf der Prager Gewerbsausstelluug von 1831 (unter Nr. 1870) zu sehen; es kostete 50 fl. C. M.

[2]) E. Schebek, Böhmens Glasindustrie und Glashandel. S. 385.

[3]) Ebenda S. 255 ff., wo auch die Preise notiert sind. — A. Walcher v. Molthein („Kunst und Kunsthandwerk“, XIV, 1911, S. 14), der diese Quelle (ohne sie anzugeben) benützt, bezieht die Angaben auf die Bürgsteiner (nicht Haidaer) Firma „Gerthner & Hanzel“, richtig: Gerthner, Palme & Co. (Joh. Chr. Gulich & Geo. Hansel), deren Inventar von 1821 aber ausdrücklich mit „Egermanns Glaswaaren“ beginnt.

[4]) Vgl. auch Pazaurek: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, S. 117. — Diese Pâte-sur-Pâte-Malerei wurde erst später — ohne Hinblick auf Wedgwood — mehrfach wieder aufgenommen.

von J. Wedgwood in Glas nachzumachen. Da ihm vollkommen schwarzes Glas damals noch nicht erreichbar war, hat er tief-dunkelviolettes mattiert, und wenn auch das aufgemalte Emailrelief nicht so hoch ausgefallen ist, wie dies bei den keramischen Auflagen der Vorbilder der Fall ist, wurde doch eine ziemlich weitgehende Annäherung erreicht. Diese Vase, auf der der charakteristische Einsiedlerstein von Bürgstein bei Haida dargestellt ist, trägt den Zettelvermerk „Atelier Egermann, gem. v. Ant. Knispel, Zeit 1815". In derselben Richtung dürften die Arbeiten von Endler in Falkenau zu suchen sein[1]). Zum Egermann-Kreise wird später wohl auch der Glasmaler Georg Miller in Langenau Nr. 225 gehört haben, für den, als er verarmte, Egermann ein Majestätsgesuch an Kaiser Ferdinand einreicht[2]).

Den Hauptkonkurrenten, den Egermann als Glasmaler hatte, lernen wir aus zwei bezeichneten Arbeiten, nämlich Milchglastäfelchen kennen, die den üblichen Durchschnitt damaliger Spiegelrahmenfüllungen erheblich überragen; es ist dies J. Chr. Schoeller (1782—1851), dessen feine Miniatur Amor und Psyche mit Goldmonogramm-Signatur sich in der Gläsersammlung A. Ružička in Prag befindet und dessen Querrechteckbildchen (auch auf Milchglas) mit zwei Putten-Halbfiguren nach Parmeggiano aus der Wiener Lanna-Auktion in das Prager Kunstgewerbliche Museum kam. Auch die sauberen Malereien von Franz Heidrich in Gablonz[3]), der mit seinen beiden Söhnen Franz und Johann auch Porzellan und Steingut bemalte, sind hier anzuschließen. Zwei signierte Heidrich-Milchglasmedaillons — Dame und Herr der Louis XVI.-Zeit — von 1793 befinden sich in der Sammlung Figdor in Wien. — Diesen Arbeiten gegenüber fällt das hochrechteckige Milchglasbild mit der Auferstehung Christi von R. Märtin 1816 im Museum von Haida oder das rechteckige Familienbild in einer Landschaft mit einem Segensspruch und der Signatur „Hübner p." (1907 im Handel in Reichenberg) wesentlich ab. Auch andere, — nur nach älteren Traditionen, nicht nach eigenhändigen Signaturen — auf bestimmte Glasmaler zurückzuführende Arbeiten im Haidaer Museum sind weniger hervorragend, wie das bereits erwähnte Walzenglas mit schwarz gemaltem Landschaftsbild von Ignaz Fritsche (vgl. Abb. 211), der in Falkenau (Nr. 67) in den zwanziger und dreißiger Jahren gerade als Landschaftsmaler besonders gerühmt wird[4]), oder




Abb. 220, „Tuschiertes" Milchglasbild, von Friedrich Egermann, Blottendorf, um 1810. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

[1]) St. v. Keeß: Beschreibung der Fabrikate . . . Wien, 1823, S. 894.

[2]) Das Gesuch für ihn und seine acht unversorgten Kinder ist vom 13. August 1853 datiert; eine Abschrift findet sich in dem Oktavbuch Egermanns (1921 im Besitze von Tschinkel in Oberkreibitz), das neben bereits von der Literatur benützten Anekdoten und Rezepten aus verschiedenen Zeiten noch allerlei — meist nebensächliche — Aufzeichnungen aus den letzten Lebensjahren enthält.

[3]) Vgl. Pazaurek, Steingut. S. 54 und Tafel 45.

[4]) Auf Fritsche könnten auch sechs Walzengläser im Karlsbader Privatbesitz zurückgehen,

der türkisblau überfangene Milchglasbecher mit Schraubenschliff und dazwischen angebrachten kleinen gemalten Rankenornamenten, die auf Anton Schneider (schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts) zurückgeführt werden. Die Familie Ahne in Steinschönau, die ebendaselbst mit mehreren imposanten Vasen, auch einem Blumentisch mit sauberen Malereien nach mehr oder weniger bekannten Ölgemälden vertreten ist, gehört mit ihren beiden Hauptmitgliedern Gustav und Theodor bereits ganz der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, ebenso J. Fiedler in Meistersdorf und andere, die die französische Mode ins Deutsche übertragen haben.

Aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden uns gerade in Nordböhmen zahlreiche Namen von Glasmalern genannt, wie Anton Albert in Blottendorf (um 1820, der gerne Hirsche malt), Brandel aus Hohenelbe (in den dreißiger Jahren Schmelzmaler in Falkenau, ursprünglich Kupferstecher), Johann Christoph Grohmann in Falkenau Nr. 15 (zu Anfang des 19. Jahrhunderts, auch als Glasvergolder gerühmt), der „Schulmaler" Joseph Kittel aus Grünwald bei Gablonz (Landschaftsmaler in Falkenau, der später mit dem Glasschneider F. Simm seine Tätigkeit als Maler von Badegläsern in Teplitz fortsetzt), Hieronymus Löhnert (der in den dreißiger Jahren mit Wappenmalerei beschäftigt ist), zu unterscheiden vom gleichzeitigen Karl Löhnert (dessen Spezialität gemaltes Weinlaub ist), Müller in Preschkau (zu Anfang des 19. Jahrhunderts), Franz Pietsch (um 1820, hauptsächlich Goldornamentenmaler), F. Pilz in Blottendorf (Landschaftsmaler, um 1820), Franz Schimpke in Tannenberg (malt um 1830 Blumen und Vögel, auch Fische und Eichhörnchen), Rudolf Schlegel in Haida (um 1815 Maler antikisierender Figürchen, wohl in Egermann-Art) wie der noch etwas ältere Figurenmaler Karl Schönberger (um 1805), Johann Zosel (Girlandenmaler, um 1830) oder der aus Daleschitz stammende „Schnellmaler" Joachim Zappe[1]) in Falkenau Nr. 22, der noch als siebzigjähriger Greis um 1836 seinen Zeitgenossen mit seinen, wenn auch nicht qualitativen, so doch quantitativen Leistungen imponiert. — Da wir mit allen diesen Namen keine bestimmten Arbeiten in Verbindung bringen können, hat es wenig Wert, diese Liste, die Walcher von Molthein zum Teil nach den Aufzeichnungen des Falkenauer Kirchen-Memorabilienbuches von 1836 (mitgeteilt von Schebek S. 19), zum Teil nach örtlichen Überlieferungen aufstellt, zu erweitern oder den noch von ihm genannten späteren Malernamen von Lenhart und Pfützner in Steinschönau oder Zahn, Pohl



Abb. 221. Vase mit Bürgsteiner Ansicht in Relief-Email (Wedgwood-Nachahmung), Atelier Egermann, um 1820. (Sammlung Pazaurek.)

die in Schwarzlotmalerei, innen weiß hintermalt, Panoramen von Prag (Schwarzenberg-Palais, Kloster Slup, Katharinakloster) und von Schloß Raudnitz von mehreren Seiten darstellen. — Auch das Zylinderglas mit der „Wiese in Karlsbad" bei Dr. Becher in Karlsbad ist hier anzuschließen. — Übrigens ist die Schwarzlotmalerei und der schwarze Umdruck damals auch auf Hornbechern, namentlich in Wien, üblich gewesen.

[1]) Zu unterscheiden vom Glasmaler Josef Zappe in Steinschönau (geb. 1758, daselbst noch 1795 tätig), den das Künstlerlexikon von Dlabacž III, 432, nennt.

und Pilz in Falkenau nachzugehen. Es wäre eine Leichtigkeit, aus den Kirchenbüchern der nordböhmischen Glasgegend wie auch in anderen in Betracht kommenden Orten Hunderte von Glasmaler-Namen nebst Daten zusammenzusuchen; vielleicht gelänge es sogar, von dem einen oder anderen zufällig auch ein Gläschen festzustellen; da aber die uns ja in großer Zahl erhaltenen opak gemalten Biedermeiergläser als übliche Handelsware wirklich nicht viel Aufhebens verdienen, kann man es sich füglich ersparen, die Literatur mit überflüssigem Ballast zu behelligen. — Zu den tüchtigeren nordböhmischen Glasmalern gehören noch Sebastian Günther und Franz Ritschel, beide in Steinschönau, die mit dem Maler W. Wagner in Parchen an der Ausschmückung der 1846 neu errichteten Marienkapelle von Steinschönau beteiligt sind[1]), vielleicht auch Anton Seidel in Steinschönau (1822—1902), eines Musterbücherzeichners Sohn, der, in Falkenau ausgebildet, seit 1840 in Steinschönau tätig war und in seinen letzten drei Jahren eine handschriftliche Ortschronik von Steinschönau zusammenschrieb[2]), die sich noch im Besitze seines bereits bejahrten Sohnes befindet.



Abb. 222. Rubinierte Deckelschüssel mit Weiß- und Goldmalerei, Nordböhmen, um 1850, (Troppau, Schles. Landesmuseum.)

Die durchschnittlichen Erzeugnisse, die sich von den gemalten Arbeiten Egermanns wenig unterscheiden, lernen wir z. B. aus den Berichten über die Prager Ausstellungen von 1829 und 1831 kennen, wo besonders die Firmen Franz Anton Zahn in Steinschönau, Anton Kittels Erben, F. Weidlich und A. Simmchen in Kreibitz sowie Johann Klimt in Falkenau zahlreiche bemalte Vasen, Blumenbecher, Zimmerlampen, Deckelschalen (Abb. 222), Zuckerbüchsen, Körbchen usw., meist in agatiertem (achatiertem, d. h. mattierten, manchmal auch „inwendig mattem") Kreideglas, Bunt- und Alabasterglas, seltener auch in Farbenglas ausstellen. Die Vasen haben entweder „Eyerform" mit oder ohne Deckel, „antique Form", „Modeform

[1]) Handschriftliche Ortschronik von Steinschönau S. 75 (im Besitz des Fabrikanten F. F. Palme in Steinschönau).

[2]) Auf S. 219 dieser umfangreichen Chronik, die — ohne kritische Sichtung — allerlei Material der Stadt zusammenfaßt, aber wenig für die Geschichte des Kunstglases anführt, ist auch Seidels Biographie enthalten; ein ebenda S. 268 genannter Glasmaler Franz Görner in Steinschönau hätte wohl kaum darin Erwähnung gefunden, wenn er nicht in der Nacht vom 8. zum 9. September 1857 bei einer Wirtshausrauferei erschlagen worden wäre; ob er als Glasmaler etwas geleistet hat, wird nicht vermerkt.

sammt Deckel“, „Herzform“ („Herzvasen“), aber auch „chinesische Form“; auch „überschweifte gelbe Blumenvasen mit weißer Schmelzmalerei und Gold“ und „bäuchichte Reifenvasen mit Deckel, gut vergoldet“ werden erwähnt; die ebenfalls gewöhnlich paarigen Blumenbecher, die mit einer Blumenvase eine zusammenhängende Garnitur[1]) bilden, haben entweder „Kelchform“ oder „Kropfform“. Die Malerei besteht in schwarzen oder bunten Landschaften (auch Bürgstein oder Rheinlandschaften), in Blumenbändern (auch „Rosenband“ und „Veilchenband“) wie in „graphierten“ Gold- und Bronzeornamenten, selbst in „erhabener Vorgoldung“. — Die Ausführung und damit auch der Preis — die Preise für die Ausstellungsstücke, die die sorgfältigste Qualität bei bescheidener Berechnung darstellen, sind in den Berichten beigefügt — ist natürlich verschieden; bei landläufiger Exportware, namentlich für wenig verwöhnte Länder, bedingt die äußerste Kalkulation eine mitunter recht dutzendmäßige Massenmalerei, für die untergeordnete Handwerkskräfte in Menge vorhanden sind. Schon zu Ende des 18. Jahrhunderts waren ja „tausend Malerpinsel nur in Steinschönau thätig“ [2]). Aber gerade solche Schleuderprodukte machen den Abstand von den gleichzeitigen Transparentmalereien der Gruppe Mohn-Kothgasser, für die doch vorwiegend nur wenige, tüchtigere Kräfte tätig waren, besonders fühlbar.

Natürlich sind auch im Umkreise anderer Glasfabriken viele Glasmaler tätig, aber auch deren Arbeiter verdienen in der Regel keine Einzelwürdigung. Verhältnismäßig noch am besten sind die Arbeiten der schlesischen Josephinenhütte in Schreiberhau, obwohl auch deren Stärke auf anderen Gebieten liegt. Der beste Emailmaler daselbst gehört aber schon der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, nämlich A. Gerlach († 13. März 1898), der über ein Menschenalter die Seele des Malerateliers der genannten Schaffgott'schen Fabrik gewesen ist[3]). — In Thüringen wird als einer der besten Glasmaler seiner Zeit Elias Greiner in Laucha (1793 bis 1864) gerühmt[4]), der nicht nur nebenbei auch auf Porzellan malte, wie dies anderweitig ebenfalls häufig ist, sondern auch wegen seiner feinen Goldornamente, die er nach der allgemeinen damaligen Gepflogenheit mit der Gänse- oder Rabenkielfeder auf das Glas zeichnete, einen guten Ruf genoß.

In anderen Teilen Deutschlands wie des damaligen Österreich tritt die künstlerische Glasbemalung mit opaken Emailfarben noch mehr zurück. Erst als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die „altdeutsche“ Mode Renaissance-Vorbilder immer mehr in den Vordergrund schob, entstand an verschiedenen Orten eine deutlich wahrnehmbare Nachblüte, die sich ab und zu sogar zu einer mehr oder weniger gefährlichen Fälscherindustrie entwickelte.

In Venedig, wo man immer bewußter an die Traditionen des 16. Jahrhunderts anknüpfte, ist die Glasmalerei ebensowenig beliebt wie in England, wo sich das ganze Interesse auf den Glasschliff eingestellt hatte. Dagegen pflegte Frankreich in der Biedermeierzeit neben den anderen Veredlungsarten mit ganz besonderer Vorliebe die Emailmalerei auf Glas, und zwar wie uns von dort wiederholt ausdrücklich versichert wird, nach böhmischer Art[5]). Baron Klinglin in Plaine-de-Walsch (Dep.

---

[1]) Auch beim damaligen Porzellan gehören zwei Blumenbecher mit einer Blumenvase zusammen. Vgl. Bericht der Prager Gewerbeausstellung 1831, Nr. 1269.

[2]) E. Schebek a. a. O., Einleitung S. LX, Anmerkung.

[3]) Neben dem Fabriksmuseum in Schreiberhau bewahrt auch das Riesengebirgsmuseum von Hirschberg eines seiner Hauptwerke, nämlich das Glas mit dem Porträt des Dr. Worch in Schreiberhau († 1889).

[4]) Festschrift zum 300jährigen Jubiläum von Lauscha (1897), S. 47.

[5]) „A l'imitation de la Bohême“ oder „en imitation des verres peints de la Bohême“. Vgl. Brongniart u. Riocreux: Description du musée céramiqne de Sèvres. Paris 1845, S. 370 u. 372; daselbst werden auch zahlreiche der besten Gläser aus dem Museum von Sèvres aus

Meurthe) hat auch wiederholt gute Arbeitskräfte aus Nordböhmen heranzuziehen verstanden. — Während in Frankreich — wie auf fast allen anderen künstlerischen Gebieten — die Hauptstadt auch später die traditionelle Führung inne hat, wird das rein Technische von dem benachbarten Sèvres aus besorgt, wo der Chemiker L. Robert (um 1836), der Vorstand des Glasmalerateliers dieser staatlichen Manufaktur, auch für andere Fabriken gute Farben zu bereiten weiß. Neben der Wiedererweckung der Tafelglasmalerei für Kirchenfenster, die damals eine große Rolle spielt, wird in Sèvres auch die Hohlglasmalerei nicht vernachlässigt; einer der besten Blumen- und Arabeskenmaler ist J. F. Robert. — Die hervorragendsten bemalten Glasgefäße, besonders Becher und Flaschen, stammen jedoch von Porzellanmalern in Paris her, die ja für die verschiedenen Privatmanufakturen seit der Empirezeit sowohl für figurale als auch hauptsächlich für die Blumen- und Ornamentmalerei alle Hände voll zu tun hatten, aber auch gerne Krystall-, Milch- und Farbengläser aus den Fabriken Mutzthal-Saint-Louis (Dep. Moselle) oder Choisy-le-Roi (Dep. Seine) zur Dekoration übernahmen. Brogniart zählt aus dem Museum von Sèvres, dem die gelungensten Leistungen durch Schenkung oder Ankauf einverleibt wurden, Arbeiten folgender Pariser Maler auf: Von Perdu ein Porträt des Konsuls Napoleon in braun („sali d'or") 1801, von Desvignes Blumen und Arabesken von 1823, von Maurice André Gläser mit Silbergelbätze 1824, von Chapelle Goldarabesken 1834, von Julienne Arabesken in Gold und Platin auf Rubinüberfang von 1839 sowie von Adrien André und Victor Baury bunte Emailmalereien in chinesischem Charakter 1842. An die Stelle der Handmalerei tritt aber auch, wie beim Porzellan und Steingut, zunächst in Frankreich und England, der Umdruck oder, wie man sich damals euphemistisch ausdrückte, die „Hyalographie", für die wir französische, englische und deutsche Verfahren[1]) kennen, die nicht nur z. B. in der gefeierten Fabrik von Bontemps in Choisy-le-Roi (Dep. Seine) für die Ausstellung von 1834 herangezogen, sondern schon von den obengenannten Pariser Porzellan- und Glasmalern gepflegt wurde, z. B. 1816 von Girard[2]), der die Porträts



Abb. 223. Milchglasbecher mit schwarzem Umdruck, von Girard, Paris, um 1815. (Berlin, Sammlung J. Mühsam.)

der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzeln aufgezählt und näher beschrieben. — Brongniart hatte 1835 von einer Reise nach Deutschland verschiedene Mustergläser, auch solche böhmischer Herkunft, mitgebracht, die den Franzosen entscheidende Anregungen gaben.

[1]) William Wainwright Potts von Burslem, der seinen Vorgänger Wilson in Glasgow (1800) überholt, bekommt, nachdem er das Umdruckverfahren mit dünnem Papier bereits 1831 (zugleich mit John Potts und Richard Oliver) verbessert, am 3. Dezember 1835 ein Patent für mehrfarbigen Umdruck, der das Prinzip des Calicot- und Tapetendruckes mit mehreren Walzen auf Glastafeln überträgt (Dinglers Polytechn. Journal, 62. Bd., 1836, S. 216ff) — Demgegenüber führt Dr. Bromeis in Hanau zugleich mit Prof. Dr. Böttger in Frankfurt 1844 ein auch für Hohlglas geeigneteres neues Verfahren mit Gummiformen ein (Dinglers Polytechn. Journal 1844, Bd. 92, S. 237 und Bd. 93, S. 238).

[2]) Das Umdruckpatent, das den Brüdern Girard in Paris (zunächst für Blechbilder) erteilt wurde, trägt das Datum: 10. Juli 1807 (Nr. 817).

der Könige Heinrich IV., Ludwig XVIII. und Karl X. auf einem Becher des Museums in Sèvres in dieser Weise anbrachte. Von seiner Hand rührt sicherlich z. B. auch der Milchglas-Walzenbecher der Sammlung J. Mühsam in Berlin her, der in zartem, ebenfalls schwarzem Umdruck fünf Bären im Gehölz zeigt und die Signatur „G" trägt (Abb. 223). Wenn auch das Abziehbild in der Glasdekoration nicht annähernd die Rolle spielte wie in der Keramik, so hat es doch dazu beigetragen, die Malerei zu diskreditieren, die sich ohnehin gegenüber dem Schliff und Schnitt in der Biedermeierzeit nur schwer behauptete. Erst als mit der allmählichen Zurückdrängung des Farbenglases überhaupt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das koloristische Bedürfnis eine neue Betätigung suchte, bekam die Emailmalerei wieder ein reiches Feld; aber die Leistungen trugen nicht mehr den Stempel ihrer Entstehungszeit, sondern versanken in immer getreuere Renaissance-Nachahmungen oder in Zwitterbildungen, die die robuste alte Technik mit süßlichen Darstellungsstoffen aus dem Bannkreis des Trompeters von Säkkingen zu verbinden trachteten.

# Vergoldung und Versilberung.

In keiner früheren Periode hat die Glasveredlung so viel Dukatengold[1]) gebraucht wie in der Biedermeierzeit, und zwar weniger zur Rubinglasfärbung, für die nur ein kleiner Bruchteil dieses Goldes erforderlich war, sondern hauptsächlich für den Golddekor des farblosen oder farbigen Glases. Alle bis dahin bekannten Vergoldungsverfahren[2]) wurden weitergepflegt; neue Erfindungen und Methoden, die nicht immer Verbesserungen bedeuten, kamen hinzu. Der Glasmaler, der früher nebenbei zugleich auch Glasvergolder (mitunter auch Goldradierer) war, wird nun vornehmlich Goldmaler, ja mancher von ihnen legt sogar sein überliefertes Handwerkszeug, den Pinsel, aus der Hand, um zu der seiner Zunft ehedem nicht geläufigen Feder zu greifen; er wird vielfach zum „Goldschreiber". —



Abb. 224. Grüner Schliffbecher mit pastosem Goldornament, Nordböhmen, um 1840. (Troppau, Schles. Landesmuseum.)

Abgesehen von der ältesten, kalten Goldmalerei, die hie und da noch weiter geübt wird, ist auch die auf Kopalfirnis heiß aufgetragene und nachträglich kalt unter Papier polierte Vergoldung mit Blattgold üblich. Die englische Abart, die Pergamentleim verwendet, ist wegen der raschen Abnutzung nur bei Objekten verwendbar, die dem Gebrauch nicht ausgesetzt sind. Im Vordergrunde steht, da die Hohlglasindustrie nur selten mit Amalgam (Quecksilber) arbeitet, die im 18. Jahrhundert zur Vollkommenheit aus-

[1]) Zur Zeit der Berliner Gewerbeausstellung 1844 (Amtlicher Bericht, 1846, III, S. 52 ff). verbraucht die Glasfabrik Theresienthal in Niederbayern, die etwa halb so groß ist, wie die Schaffgotsch'sche Hütte in Schreiberhau, jährlich an 450 Stück Dukaten. — In Schreiberhau sind 30 Vergolder beschäftigt, in Neuwelt an Vergoldern und Malern zusammen 10 Meister 20 Gesellen und 5 Lehrburschen.

[2]) Im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum wird z. B. eine große Fischkugel (Nr. 16949) mit Schiffen und Ornamenten in Goldlinienmalerei irrtümlich für älter gehalten, obwohl es sich gewiß um ein Erzeugnis von etwa 1830 handelt.

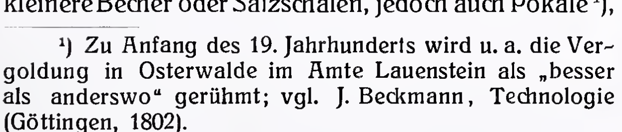
gebildete Feuervergoldung, die die größtmögliche Haltbarkeit verbürgt: das aus dem Königswasser-Niederschlag gewonnene, mit Terpentin- oder Spicköl angeriebene echte Goldpulver, dem als Flußmittel für den nachträglichen Muffelbrand kalzinierter Borax beigefügt wird, und nach dem Brande Politur dieser Malerei mit dem Polierzahn, Achatstift oder Blutstein, eventuell — nach Porzellanvorbild — nur ein teilweise durchgeführtes Polieren, um durch den Wechsel von glänzenden und matten Oberflächeteilen eine gegliederte Zeichnung, eine „graphierte" Abschattierung zu ermöglichen.

Die Vergoldung ist nicht mehr lediglich ein Begleitdekor des Glasschnittes oder der Emailmalerei, sondern tritt in viel umfangreicherer Weise, als dies früher etwa am Niederrhein oder in Holland, in Schlesien oder in Hessen und Umgebung[1]) der Fall war, auch als ausschließliches Schmuckprinzip in den Vordergrund; war sie ja gerade im Riesengebirge zur Rokokozeit auf Krystall- und Beinglas ungemein beliebt geworden. Die vertiefte Vergoldung, d. h. die Blattvergoldung vorher geschnittener Ornamente, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über ganz Deutschland und weit darüber hinaus verbreitet hatte, wird nur für ganz ordinäre Gläser beibehalten; die Arbeiter solcher Bauernseidel, Wein- und Schnapsgläser, die sogenannten „Bronzeschneider"[2]), genießen kein Ansehen und verdienen es auch nicht bzw. nicht mehr. Noch immer gilt — gerade z. B. in Nordböhmen — die zunftmäßige Scheidung von den Glasmalern und Glasvergoldern[3]) einerseits und den Glasschneidern, Schleifern und Kuglern anderseits, obgleich gerade die Biedermeierzeit für besonders reiche und vornehme Einzelleistungen und Schaustücke die alten Satzungen außer Wirksamkeit hebt und sich bei Dekorkombinationen keineswegs auf die zur Regel werdende Verbindung von Schliff (und Kugelung) mit Vergoldung (nebst sonstiger Malerei) beschränkt.

Die große Vorliebe für den Goldglanz äußert sich in der Empire- und Biedermeierzeit zunächst in der alles bisherige in den Schatten stellenden intensiven Vergoldung ganzer, vorher geschliffener Gläser, ohne Rücksicht darauf, daß dieser materialwidrige Übergriff den Stoffcharakter des Glases ebenso aufhebt, wie dies bei so vielen gleichzeitigen und früherenPorzellanen der Fall ist. Aus Montierungs-Reminiszenzen, als welche die ehemaligen vergoldeten Lippenränder aufgefaßt werden können, sind breite Goldfriese geworden, die sich z. B. zwischen den Brillantschliff einschieben. Ebenso wird der ganze Fußteil vergoldet oder aber der Kelch innen und außen, nicht selten das ganze Glas, namentlich kleinereBecher oder Salzschalen, jedoch auch Pokale[4]),



Abb. 225. Rubinüberfangbecher mit pastosem und geschriebenem Gold, Nordböhmen, um 1845. (Troppau, Schles. Landesmuseum.)



[1]) Zu Anfang des 19. Jahrhunderts wird u. a. die Vergoldung in Osterwalde im Amte Lauenstein als „besser als anderswo" gerühmt; vgl. J. Beckmann, Technologie (Göttingen, 1802).

[2]) Edmund Schebek: Böhmens Glasindustrie und Glashandel, S. 20.

[3]) Die Satzungen der Bürgsteiner Glasvergolder von 1776 wurden 1780 neu konfirmiert; vgl. Schebek a. a. O. S. 284.

[4]) Ein solcher, übermäßig vergoldeter Schliffpokal aus Neuwelt, 1857 (mit einer Widmung an den Pfarrer Czerny in Witkowitz), im Städtischen Museum von Trautenau in Böhmen.

so daß nur der darunter wahrnehmbare Schliff das zugrunde liegende Glasmaterial ahnen läßt, das erst bei häufigem Gebrauch wieder zum Vorschein kommt, wenn der keineswegs unverwüstliche Goldüberzug bis auf einen unansehnlich grünlichen Rest wieder abgerieben ist. — Nicht weniger störend als eine zu weitgehende, alles deckende Vergoldung — und mag sie, wie bei den Kothgassergläsern, technisch noch so solide sein — ist die namentlich erst in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts beliebt werdende andere Aufdringlichkeit: Die fast im Relief aufliegende, allzu pastose Goldmalerei — vgl. das Glas des Troppauer Museums (Abb. 224) —, welche keine zartere Zeichnung zuläßt und mit dem meist sorgfältigen Schliff ebenso befremdend kontrastiert wie mit den häufig damit verbundenen Streublümchen in zarter Emailmalerei; schon aus Materialersparnis ist nicht die



Abb. 226. Opalglasbecher mit geschriebenen Goldranken, um 1830. (Sammlung Pazaurek.)



Abb. 227. Alabasterglas-Becher mit Ruinengotik u. zweiter Rokoko in pastoser Silbermalerei, um 1845. (Sammlung Pazaurek.)

ganze Auflage Gold, sondern in der Regel dick aufliegendes Email, das noch einmal mit Goldfarbe übermalt wird, wobei die Ornament-Umrisse unrein und verschwommen werden, also schon dadurch jede zartere Zeichnung ausschließen; meist wird die Plumpheit der pastosen Gold- und Silbermalerei noch dadurch gesteigert, daß es sich um Farben- und Überfanggläser handelt, die schon an und für sich kräftigere Töne anschlagen[1]).

Die figürlichen Goldmalereien beschränken sich meist auf kleine eingestreute radierte Figürchen, wie man sie um 1820—40 auch auf Hyalith- und Lithyalingläsern beobachten kann; weitaus überwiegend ist jedoch die Blumenmalerei und die Ornamentmalerei, wobei romantische, zweite Gotik mit älteren antikisierenden Motiven abwechselt, um später von westasiatischen Maureskenmotiven und in den vierziger Jahren auch von Schnörkeln im Charakter des zweiten Rokoko, endlich von anderen

[1]) Ein achtseitig facettierter Kupferrubin-Überfangpokal mit „Souvenir" und dicker Goldschnörkelmalerei trägt unten außer der Jahreszahl 1843 die Namen Witeck & Suchy eingeschnitten, in denen wir aber nur die Besteller dieses im Städtischen Museum von Prag befindlichen Glases zu erblicken haben werden. — Ein schwerer, chromgrüner Deckelpokal mit Gold- und Silbermalerei im Besitze der Frau Ledermann in München trägt die gleiche Jahreszahl 1843.

Blattranken (Abb. 2?5) abgelöst zu werden. Rußland, namentlich die Kaiserliche Fabrik von Petersburg, bevorzugte dagegen russisch-byzantinische Motive. — Da der Pinselstrich für feinere Linienornamente, die nicht nur auf kleinen Mundbechern, sondern als gleichmäßige Flächenfüllung auch auf den breiten Facetten riesiger Farbenglasvasen Mode werden, weniger tauglich erscheint, hat der Glasmaler wieder einmal beim Porzellanmaler eine Anleihe gemacht, diesem — etwa um 1830 — das sogenannte „Porzellanschreiben", das in der Meißner Manufaktur[1]) besonders gepflegt wurde, abgelauscht, und den Pinsel mit der Raben- oder Gänsekielfeder, später (nach Netto) auch mit der in der Lithographie üblichen Stahlfeder[2]) vertauscht. Die beiden geläufigsten mit Gold auf Glas „geschriebenen" Motive sind die schon seit mehr als einem Menschenalter in der Wedgwood-Keramik, wie auch in der Textilkunst verbreiteten Wurmlinien („Arabesque vermiculé" oder „ornement vermiculé en or", wie sie die Franzosen seit etwa 1836 nordböhmischen Vorbildern nachmachen) und anderseits geschwungene, gefiederte Zweiglein (Abb. 226) oder gefiederte Spiralranken; doch auch für andere zartere Ornamente wird das Glasschreiben[3]) mit der Feder herangezogen. Trotz des weiten Spielraumes, der zwischen dieser Verzierungsart und dem pastosen Gold- und Silberauftrag liegt, kann man nicht behaupten, daß die Vergolder und Maler eine nennenswerte Originalität entfalten, namentlich wenn man ihnen die gleichzeitigen Schleifer und Kugler gegenüberstellt, die die reichste Phantasie entfalten und selbst vor ganz ausgefallenen Formen nicht zurückschrecken.



Abb. 228. Grüner Schliffbecher mit radiertem Silberdekor, um 1840. (Sammlung Pazaurek.)

Außer dem Schreiben mit Gold bekam die Glasraffinerie noch eine weitere Anregung von der Porzellanindustrie, und zwar ebenfalls hauptsächlich von der Meißener Porzellanmanufaktur[4]); aber diese Erfindung bildet das bedenklichste Danaërgeschenk, das ihr zuteil werden konnte. An Stelle des soliden Poliergoldes tritt nämlich um 1840 immer mehr die bequeme und wohlfeile Glanzvergoldung, die für den Augenblick die stärksten Wirkungen ermöglicht, aber wegen ihres nur hauchdünnen Auftrags ganz unhaltbar ist; sie besteht aus einer Lösung von Schwefelgold oder Knallgold in Schwefelbalsam und kommt nach dem Einbrennen gleich mit Hochglanz heraus, so daß eine nachträgliche Politur wegfällt. Bei Gebrauchsgegenständen ist das trügerische Glanzgold in kürzester Frist bis auf störende Spuren abgerieben, weshalb es die bessere Porzellanerzeugung, natürlich auch Meißen, längst wieder aufgegeben hat, während die Glasraffinerie erst in der zweiten Hälfte und gegen

[1]) K. Berling, Porzellanmanufaktur Meißen (1910), S. 87.

[2]) Ch. H. Schmidt: H. Langes Handbuch der Glasfabrikation (Schauplatz der Künste und Handwerke, 79. Band), Weimar 1751, S. 542.

[3]) In Thüringen wird als der erste Glasschreiber der Glas- und Porzellanmaler Elias Greiner (1793—1864) in Lauscha bezeichnet (Festschrift zum 300jährigen Jubiläum von Lauscha, 1897, S. 47). — Ein reich geschliffener, transparent rosa Becher mit geschriebenem Goldornament aus dem Nachlasse von Karoline Pichler steht in der Sammlung Dr. Freiherr von Haymerle in Wien.

[4]) Amtlicher Bericht der Berliner Gewerbeausstellung 1844, III, S. 43.

Ende des 19. Jahrhunderts den Höhepunkt dieses Verfahrens, das heute noch für den billigen Export eine große Rolle spielt, erreicht hat. —

Neben der Vergoldung tritt auch die Versilberung in der Biedermeierzeit stärker hervor als je vorher, was ebenfalls durch die Parallelbestrebungen in der Keramik zu erklären ist, obwohl diese doch schon seit den frühesten Meißner Erzeugnissen aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts genügend gewarnt sein konnte und genau wußte, daß jegliches Silber — sowohl das bei der Glasveredlung (technisch genau wie das Gold) verwendete Blattsilber, wie das Poliersilber — schon durch den bloßen Luftzutritt bald schwarz wird. Trotzdem hat man sich nicht abhalten lassen, mit Silber auf Glas zu malen und zwar nicht nur z. B. pastos auf Alabaster- oder Beinglas (Abb. 227), von dem sich auch der schwarz gewordene Auftrag kräftig abhebt, sondern auch z. B. in radierten, „graphierten"



Abb. 229. Hohlwandiger „Silberglas"-Becher, gelbgeätzt u. verspiegelt, mit geschnittenen Ormenten im zweiten Rokoko, um 1850. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)



Abb. 230. Hohlwandiger, verspiegelter „Silberglas" - Becher mit „gerutschtem" Schnittdekor, um 1860. (Sammlung Pazaurek.)

Darstellungen auf mitunter ganz dunklem, grünem, rotem oder blauem Farbenglas (Abb. 228), auf dem der Kontrast des oxydierten Silbers erst wieder durch (natürlich nicht ins Grenzenlose fortzusetzendes) Blankreiben zurückgerufen werden kann. — Um dem Übelstand der schwarz werdenden Silbermalerei zu begegnen, bot wieder die Keramik[1]) der Biedermeierzeit ein Auskunftsmittel an, nämlich das Platin, dessen stahlglänzende Metallfarbe durch die Atmosphärilien nicht verändert wird. Aber obwohl man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit heute so teuer gewordenen Metallen wie Platin (oder Uran) geradezu wüstete und es selbst beim billigsten Steingut nicht ausschloß, hat die Platinmalerei in der Glasveredlung ganz bescheidene

[1]) Allerdings war die Verwendung von Platinchlorid (nach Lüdersdorff) der Tafelglasproduktion, und zwar für den Spiegelbelag, bereits bekannt. Vgl. auch Dinglers Polytechn. Journal CV, S. 36 und CVII, S. 237, (1847), das schon 1823 (Band XII, S. 217 ff.) englische Rezepte auch für Vergoldung und Versilberung — keine nennenswerten Neuheiten — nach Rober Wynn mitgeteilt hatte. — In Deutschland hat Klaproth von der Berliner Porzellanfabrik in dieser Beziehung schon Ende des 18. Jahrhunderts die entscheidendsten Verdienste.

Grenzen nie überschritten; der Platinbelag auf Glas — nach J. W. Döbereiner (1780 bis 1849) Chlorplatin mit Weingeist — wurde eher zu technischen Zwecken herangezogen.

Veränderliche oder leicht abzureibende Metallauflagen auf Glas durch eine zweite Glasschicht selbst zu schützen, ist deshalb ein immer wiederkehrendes, bis in die Spätantike zurückgreifendes Problem. Die anmutigste Lösung bildeten die nur mit kalt angebrachter Goldfolie rechnenden, verkitteten Zwischengoldgläser, die vornehmlich von Nordböhmen aus besonders im Jahrzehnt 1730—40 sehr geschätzte Einzelstücke verwöhnter Kreise geworden waren, und deren letzter Repräsentant Johann Joseph Mildner in Gutenbrunn († 1808) mit seinen Arbeiten, die nur zum Teil vollständige Doppelwandgläser, meist nur Doppelwand-Medaillon- und Reifen-Gläser waren, noch an die Empirezeit heranreicht. Er fand aber leider keinen unmittelbaren Nachfolger. Was die späteste Biedermeierzeit an Hohlwandgläsern mit Metalldekor hervorbrachte, läßt sich mit den alten Zwischengoldgläsern nicht im entferntesten vergleichen, steht vielmehr fast auf der tiefen Rangstufe verspiegelter Gartenglaskugeln[1]), wie sie in Böhmen und namentlich in Thüringen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Wetteifer mit dem späteren, noch weniger erfreulichen, ebenfalls verspiegelten Christbaumschmuck thüringischer Lampenarbeiter erzeugt werden. — Josef Oppitz in Blottendorf[2]) soll der erste gewesen sein, der solches „Silberglas" auf den Markt brachte. Vielleicht gebührt aber England hier der Vortritt, wo Fred Hale Thomson und Edward Varnish, die für dasselbe Prinzip am 19. Dezember 1849 ein englisches Patent erhalten haben[3]). Es handelt sich um dünnwandige daher stets ungeschliffene Becher oder Vasen, die in dem Hohlraum zwischen der äußeren und inneren Wand durch eine Silbernitratfüllung mit Traubenzucker verspiegelt sind und auf der Bodenfläche eine durch einen eingekitteten Glaspfropfen verschlossene Öffnung zeigen, durch die die Silberflüssigkeit in den Hohlraum der Wand eingefüllt wurde. Die Belebung der Mantelfläche dieser plumpgeformten Gläser wird durch ein leicht z. B. mit Motiven des zweiten Rokoko eingeschnittenes (Abb. 229) oder auch nur mehr gerutschtes Ornament (Abb. 230) angestrebt, mitunter auch durch aufgesetzte farbige Glassteinchen; wenn die Verspiegelung innen oder außen, ganz oder zum Teile einen Goldton erhalten soll, wird die Oberfläche noch mit Silberbeize gelb gefärbt. Erst gegen 1860 wurden diese aufdringlichen verspiegelten Doppelwandgläser ein besonders beliebter Exportartikel für den überseeischen Markt; Adalbert Scheinost[4]) in Haida und Hugo Wolf in Iglau waren damals die Haupterzeuger dieser Spezialität, gegen die sich Ludwig Lobmeyr[5]) mit Recht wendet; es dauerte lange, bis er mit seinem Verdammungsurteil durchgedrungen ist.

[1]) Über ein besonders billiges Verfahren von Dr. Elsner für verspiegelte Gartenkugeln: Dinglers Polytechnisches Journal, CX, S. 416.

[2]) Eine solche Glasvase, die aus dem alten Egermannhause in Haida in die Gläsersammlung Pazaurek gekommen ist, trägt den alten Zettelvermerk „Erstes Silberglas 1800 durch Jos. Oppitz in Blottendorf", doch zeigen schon die mit dem Rädchen gerutschten Oberflächenornamente, die mit denen des abgebildeten Bechers (derselben Herkunft; vgl. Abb. 230) übereinstimmen, daß der Dekor erst der Mitte des 19. Jahrhunderts angehört.

[3]) Dinglers Polytechn. Journal CXVIII, S. 37.

[4]) Catalog der Allgem. Industrie-Ausstellung in Cassel 1870, S. 31, Nr. 542.

[5]) L. Lobmeyr, Ilg und Boeheim: Die Glasindustrie; Stuttgart 1874, S. 191. — Scheinost beschäftigte um 1870 für diese entsetzlichen Artikel allein an 200 Arbeiter! — Noch zur Zeit der Wiener Weltausstellung 1873 betrug der Exportwert der „versilberten Glaswaren" von Haida — bei einem Stückpreis von 12 kr. bis 1 fl. 50 kr. — 150,000 fl., also rund den zehnten Teil der ganzen Produktionssumme! (Amtlicher Catalog der Wiener Weltausstellung 1873; Gruppe IX, S. 290.)

# Lackmalerei, „Chrysodiaphan"-Arbeiten und Ähnliches.

Bei den vielen Materialsünden, die die Biedermeierzeit auf dem Gewissen hat, kommt es auf eine mehr oder weniger kaum noch an. Und bei der stoffwidrigen kalten Bemalung des Glases kann sich diese Zeit sogar auf recht ehrwürdige Ahnen berufen, die zum guten Teile allerdings anders aussehen, aber streng genommen ebensowenig gelobt werden dürften. Die mit Ölfarben hintermalten venetianischen Prunkschüsseln der Renaissance sind eigentlich Surrogate für Maleremail auf Kupfer; die kalten Vergoldungen und Malereien der Gläser von Hall in Tirol, vom Kelch des Salzburger Erzbischofs M. Lang (gestorben 1540) im Österreichischen Museum zu Wien angefangen bis zu den Humpen und Vasen, die die kalte Malerei mit Diamantriß kombinieren, alle die Renaissancegläser aus Nürnberg, Böhmen, Schlesien oder Brandenburg mit Öl- und Mastixfarben bis zu den zahllosen späteren Apothekerflaschen, die sich der Besteller schon um die unvermeidlichen Schreibfehler der lateinischen Aufschriften auszuschalten unter seiner persönlichen Aufsicht in seiner nächsten Umgebung kalt dekorieren ließ, auch alles das, was die Keramik an frühem Creußener Steinzeug, an Fayencen, ja mitunter sogar auch an Porzellan nur in Ölmalerei schmückte, — alles das ist nur ein Ersatz für eingebrannte Emailfarben, die nicht immer und überall zur Verfügung standen. Auch die im 18. Jahrhundert beliebten Marmor- und Achatsurrogate in Unterglasmalerei nebst Vergoldung, die wir in zahlreichen Dekorationstellern, Spiegelrahmen, Tischplatten u. dgl. besitzen, gehören technisch in dieses Kapitel, ebenso die nicht seltenen alten Reparaturen gesprungener Spiegel, die durch kühne Improvisationen in Ölmalerei die Fehler zu verdecken suchten, was mitunter auch auf alten Hohlgläsern vorkommt[1]). Von Ölbildchen auf Glas, auch von solchen in mehreren, kulissenartig hintereinander liegenden bemalten Glastafeln, soll hier ebensowenig die Rede sein, wie von den ersten, ölgemalten Glasfenstern, mit denen eine gotisierende Romantik zu Anfang des 19. Jahrhunderts vor der Wiedererfindung einbrennbarer Tafelglasmalerei ihre Rittersäle — z. B. in der Franzensburg von Laxenburg — schmücken zu müssen glaubte.

Eine ganze Gruppe kalt bemalter Gläser der Biedermeierzeit geht auf diese altdeutsche Spielerei zurück, und zwar nicht nur nachträglich mit Ölfarben kolorierte, alte, geschnittene Potsdamer und hessische Pokale der Löwenburg bei Kassel und im Kasseler Hessischen Landesmuseum, sondern auch Humpen im Charakter der Spätgotik oder der Renaissance, von denen einzelne später nicht einmal als Fälschungen erkannt wurden. Eines dieser Stücke mit der Darstellung des unter einem Granatapfelbaldachin von geistlichen und weltlichen Großen umgeben sitzenden Paares, nämlich des Kaisers Friedrich III. und seines Ratgebers, des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius), in der Art des Holzschnittes[2]) aus Hartmann Schedels Weltchronik (1493; f. 268b), steht im König Albert-Museum von Freiberg in Sachsen[3]). Ein anderer, späterer

[1]) Bei einem großen Milchglaskrug des Museums in Villingen ist z. B. der Sprung unter dem Henkel durch alte kalte Blumenübermalung nach Möglichkeit gedeckt.

[2]) Dieser Holzschnitt hat auch zu anderen Fälschungen den Ausgangspunkt gebildet, so zu einer Glasscheibe des Rumjanzew-Museums in Moskau (woselbst noch nicht als Fälschung erkannt) oder zu der Rundscheibe mit dem Datum 1459 in der Auktion R. Hoyos (Wien, 1897) Nr. 431, aber auch für eine falsche Tapisserie (Burlington Magazine XII, S. 164 und 165).

[3]) Schon Rob. Schmidt (Glas-Handbuch, S. 215) hat den Irrtum von E. v. Czihak (Schlesische Gläser, 1891, S. 101), der diesen Deckelhumpen ausführlich (aber nicht ganz genau) beschreibt und „das älteste gemalte deutsche Glas" nennt, mit Recht korrigiert.

großer Humpen mit dem archaisierenden Bilde des Reichstags von Worms, auch in Ölfarbenmalerei, befindet sich auf der Wartburg (Inv.-Nr. 2955); ebendaselbst wird noch ein weiterer großer Humpen mit der ganzen Gestalt des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen im Charakter des 16. Jahrhunderts verwahrt; kleineren, mehr oder weniger naiven Lackmalereien im selben Geiste begegnet man wiederholt in anderen Schlössern, auch in Winkelauktionen oder bei Trödlern; man läßt sich durch solche romantische oder — wenn sie „echter“ aussehen — nachromantische Dekorationsstücke längst nicht mehr täuschen.

Gegenüber diesen Gläsern vertritt eine andere, ungleich größere Gruppe wenigstens den Geist ihrer Entstehungszeit, nämlich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die meisten derselben sind zunächst von außen ganz vergoldet, sodaß die Becher, Pokale, Teller oder Schalen von der inneren Glasseite ganz goldverspiegelt erscheinen, mitsamt der häufig vorher angebrachten Schliffverzierungen, die sich bei den Bechern



Abb. 231. Gläser mit bunter Lack-Dosenmalerei, 19. Jahrh. Anfang. (Sammlung Pazaurek.)

auf einen in der Bodenfläche eingeschlägelten Stern zu beschränken pflegen, bei Tellern und Schalen aber auch reiche Randschliffmuster zeigen. Die Vergoldung der äußeren Oberfläche wird dann zu ihrem Schutz mit einer starken opaken Lackschicht gedeckt, der man meist die Färbung von Marmorierungen, auch mit Goldsprenkelungen, gibt. Benötigt das Gold, wenn es leicht eingebrannt ist, die vollständige Lackdeckung nicht, so tritt an deren Stelle, wie auf breiten Goldfriesen von Schliffgläsern (Abb. 231 Mitte), auch eine Lackmalerei auf sichtbar bleibendem Goldgrund, meist mit Blumen- oder Ornamentmotiven.

Da aber die außen gleichmäßig mit Lackfarben marmorierten Objekte, namentlich wenn der Glanz in kurzer Zeit verschwunden ist, recht unansehnlich wirken, hat die Lackmalerei bei Bechern oder Vasen in einem vorderen Rundmedaillon, bei Tellern und Schalen im Spiegelrund noch ein besonderes Bild hinzufügen zu sollen geglaubt, und zwar nicht vor der Vergoldung von innen her als Hinterglasgemälde, sondern von außen in miniaturartig ausgeführter Ölmalerei, wobei man sich die Vorbilder der damals besonders beliebten Dosenmaler[1]) zu eigen machte und sowohl figurale Vor-

[1]) Beispiele von Gläsern mit Malerei in der Art der Dosenmaler in den Sammlungen J. Mühsam-Berlin (zwei bauchige Flaschen), Bertha Kurtz-Wien (Seelandschaft), Leopold Stiassny-



Abb. 332. Melanchthonbecher in bunter Lack-Dosenmalerei, um 1817. (Mannheim, Sammlg. Hermannsdörfer.)

würfe, besonders Porträts, wie etwa das Melanchthon-Brustbild auf dem Becher der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim (Abb. 232), das Brustbild des Kaisers Nikolaus I. in der Sammlung Bertha Kurtz in Wien oder des Herzogs Johann von Sachsen in der Sammlung V. von Portheim in Wien, als auch Landschaften (Abb. 231 rechts) ganz in der Art wie auf Holz- oder Papiermachédosen auf Gläser übertrug. — Dieser Schritt ist nichts weniger als befremdend, wenn man sich erinnert, daß der damals populärste, wenn auch keineswegs einzige Vertreter der deutschen Lackmalerei, nämlich Johann Siegmund Stobwasser[1]) (gestorben 1776), ein Glasersohn und zuerst selbst Glaser war, bevor er 1755 die Fabrik in Lobenstein und 1763 die in Braunschweig begründete, der sein Schwiegersohn Jean Guérin aus Clérmont, der die Verbindung mit der älteren französischen Vernis-Martin-Malerei bedeutet, 1767 noch die später besonders blühende Berliner Filiale hinzufügte; Sohn und Enkel Stobwassers führen diese Fabriken, die die Lackmalereien auf Holz, Eisenblech, Zinn[2]), Bronze und anderen Stoffen in allen Größen, in allen Formen und Motiven betreiben, bis 1832 weiter, und erst unter dessen Nachfolger Meyer & Wried[3]) wird die Dosenmalerei 1856 eingestellt. — Neben ihnen sind in Braunschweig noch die beiden Lackfabriken W. Stockmann & Co. und Ludwig Kragelius, dann in Wolfenbüttel Evers tätig, ferner in Berlin Chevalier, Andreas Goepp, Seybel, Wagenmann & Co., J. Chr. Herold, Gebrüder Müller sowie Elliesen; auch in Dresden begegnen wir einem Lackwarenfabrikanten August Fleck (1842)[4]). — Wer von allen diesen Dosenmalern, denen aus den alten Ausstellungsverzeichnissen und Adreßbüchern noch zahlreiche andere, weniger wichtige hinzugefügt werden könnten, zur Lackmalerei auf Metall die noch größere Materialwidrigkeit der Lackmalerei auf Glas hinzufügte, ist nicht feststellbar, da sich gewiß mehrere in diesen „Ruhm“ teilen werden. Nach einzelnen Darstellungen zu schließen, dürfte die Beteiligung des evangelischen Teils des deutschen Sprachgebietes überwiegen. Wichtig dürfte auch der Hinweis sein, daß in unmittel-

Wien (2 Hirsche), A. Ružička-Prag (Becher mit Alpenlandschaft), Prof. Sallač-Prag (Becher mit Christusbild), im Náprstek-Museum in Prag (schwarzer Hyalithbecher mit vier, zum Teil bereits abgesprungenen Medaillons mit mythologischen Szenen), in der Sammlung Pazaurek (z. B. Schale mit Panorama von Tetschen a. d. Elbe ohne Kettenbrücke, also vor 1853) usw. — Allerdings gibt es auch kalt vergoldete und bemalte Biedermeiergläser, die nicht nach dem Vorbilde der Dosenmaler verziert wurden, wie etwa der geschweifte, außen ganz vergoldete und mit roten und grünen Streublümchen bemalte Becher im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum.

[1]) Christian Scherer: Joh. Heinrich Stobwasser und seine Lackfabrik in Braunschweig; Braunschweiger Magazin 1900. — Hermann Schmitz, Deutsche Lackmalereien der Biedermeierzeit; „Kunstwanderer“, 1. und 2. Dezemberheft 1919.

[2]) Daß damalige Zinngießer ihre Waren auch selbst in der eigenen Werkstatt bemalen, zeigt uns u. a. das Beispiel des „Zinngießers und Lackierfabrikanten“ Franz J. Lochner in Schönfeld, der die Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 1783ff.) beschickt.

[3]) Ein noch nicht beachtetes Verzeichnis der verschiedensten Arbeiten dieser Firma (nebst Preisen) von 1842 findet man im Verzeichnis der allgemeinen deutschen Industrieausstellung Mainz, 1842, Nr. 140.

[4]) Verzeichnis der allgemeinen deutschen Industrieausstellung in Mainz 1842, Nr. 175. — Die Dosen von Sandau haben uns hier nicht zu beschäftigen.

barer Nachbarschaft der nordböhmischen Glasindustrie, ja in ihrem Wirkungskreis selbst, nämlich in Reichenau bei Gablonz im Isergebirge, eine blühende Dosenindustrie entstanden war, deren Hauptvertreter, z. B. Ignaz Schöffel[1]), ganz in der Art von Stobwasser und Genossen — wenn auch etwas schlichter — arbeiteten, wie aus den zahlreichen Reichenauer Dosen, z. B. im Stadtmuseum von Gablonz a. N., festgestellt werden kann. Man wird wohl in der Annahme nicht fehlgreifen, daß manche lackbemalten Biedermeiergläser auch in Reichenau entstanden sind, obwohl solche Arbeiten an keinen Ort gebunden sind, sondern überall, von jedem Ölmaler[2]), der sich Bernsteinlack verschafft und die nötige Sorgfalt und Geduld bei der Ausführung an den Tag legt, besorgt werden kann. Es haben denn auch verschiedene Glasermeister in Öl auf Glas gemalt, teils selbständige „Gemälde“, teils Füllungen für Kästchen u. dgl. So stellt ein Glasermeister Möbius in Hannover bei der dortigen Industrie-Ausstellung 1837 (Nr. 2730 und 2731) zwei Glaskästchen mit Ölmalerei und Vergoldung zu 6 Reichstalern aus, der „bürgerliche Glaser“ Friedrich Unterreiter in Wien bei der dritten österreichischen Gewerbeausstellung 1845 (Nr. 31) ein „Oehlgemälde“ auf Glas[3]), Hermann Nier in Meiningen auf der Berliner Gewerbeausstellung 1844 (Nr. 3052) ein „Oelgemälde aus (!) Glas“ und später, als er nach Berlin in die Neue Grünstraße 25 übergesiedelt war, auf der Berliner Gewerbeausstellung von 1849 (Nr. 451) neben lackierten und polierten Gemälden auf Blech auch Glasbilder. Schon daraus ersieht man, daß es dieselben Kräfte waren, die teils auf Metall, teils auf Glas arbeiteten.

Sonderbarerweise haben mitunter selbst berufsmäßige Glasmaler, die sonst nur mit eingebrannten Farben zu tun haben, bei besonderen Anlässen auch kalt bemalte Objekte gemacht oder wenigstens machen lassen und mitverantwortet, wie dies z. B. 1831 bei der Ausstellung in Prag der bekannte Glasmaler und noch bekanntere „Glasnegotist“ Friedrich Egermann getan hat; der „Bericht der Beurtheilungs-Commission“ nennt (im Protokollanhang unter Nr. 1364) innerhalb seiner Ausstellungskollektion „lichtblau alabastrirte Vasen, weiß emailliert, mit lackirtem Oelgemälde durch Ant. Ferd. Schierer[4]) im 4ten Jahre seiner dortigen [d. h. Blottendorfer] Lehrzeit gemalt“, und zwar um 4 fl. 30 kr. C. M., ferner (unter Nr. 1366) eine „dunkelgrüne

[1]) Dessen Warenverzeichnis mit Preisangaben im „Bericht der Beurtheilungs-Commission über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens“ vom Jahre 1831 (Prag 1833); Protokoll-Anhang S. 15, Nr. 372—407.

[2]) Es sei hier nur an den Glasbecher auf drei Kugelfüßen in der ehemaligen Sammlung A. v. Lanna in Prag erinnert; die an Schaper gemahnende Malerei mit ausradierten Nymphen auf grünem Wellengrund nebst Vergißmeinnichtrand ist eine Improvisation des bekanntesten älteren tschechischen Malers Josef Manes in Prag. — Auch der junge Adolf Menzel hat einmal — nach der Antiquitätenzeitung 1922, Nr. 8, S. 67 — Laterna magica-Bilder (5 Szenen) in Deckruß auf Glas gemalt.

[3]) Bei der unbestimmten Ausdrucksweise könnte es sich in manchen Fällen auch um Hinterglasmalereien handeln, von denen die Biedermeierzeit ebenfalls sehr viele geschaffen hat, und zwar nicht nur selbständige Gemälde in alter, nur bauernmäßig vergröberter Art, sondern auch Miniaturporträts und kleine runde Panoramenbildchen, wie man sie u. a. auch in die Deckel von Biergläsern (neben den häufigeren Porzellanmalereien) einzufügen pflegte; es gibt aber auch Porträtbildnisse, die auf Glastafeln (nicht von hinten) gemalt wurden, wie etwa ein Damen-Kniestück (um 1840) in der Sammlung Pazaurek.

[4]) Wohl kaum eine ältere Arbeit des Glasfabrikanten Anton Ferdinand Schürer, auch in Blottendorf, der schon zwei Jahre früher, gleichzeitig mit Egermann, in Prag eine silberne Medaille erhalten hatte, da es sich hier um Schliffgläser handelt; der Lehrling Egermanns dürfte aber wohl ein naher Verwandter dieses Schürer gewesen sein. Ob er dann, wie der andere uns bekannte Egermannschüler Wilhelm Görner, der auch im vierten Jahre seiner Lehrzeit in der gleichen Ausstellung von 1831 eine tuschierte Alabasterglas-Vasenlampe mit Adonis vorführt, zur soliden eingebrannten Malerei übertrat oder Ölmaler blieb, ist nicht feststellbar.

Alabasterglas-Vase mit Oelgemälde" zum gleichen Preis ohne Nennung des Ausführenden. —

Zum Unterschiede von den äußerlich lackierten, d. h. ölbemalten Gegenständen, bei denen die Malerei den Glascharakter völlig aufhebt, da als Malgrund wie von den Dosenmalern ebenso gut, ja vielfach besser ein anderer Stoff gewählt werden konnte, gibt es zahlreiche, ebenfalls ölbemalte und lackierte Glaserzeugnisse, an denen man allerdings auch keine ungetrübte Freude genießt, die jedoch, da die Farbe auf der Rück- oder Innenseite des Objektes angebracht ist, das Glasmaterial wenigstens nicht ganz paralysieren und in ihrer Malerei wohl auch vielfach widerstandsfähiger sind. Es handelt sich um nichts mehr als um Abwandlungen der seit dem Mittelalter geläufigen, aber in Frankreich 1822 merkwürdiger Weise neu patentierten[1]) Hinterglasmalerei und Hinterglasradierung, allerdings mit neuen, vornehm klingenden, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts natürlich dem griechischen oder französischen Sprachschatz entnommenen Namen, die zu den problematischen Material- und Techniksurrogaten — denn etwas anderes sind sie nicht — seltsam kontrastieren: „Potichomanie", „Diaphanie", „Chrysodiaphan-Arbeit", und „Hyalophanie", wozu noch „Musivische Transparente" kommen.

Die Potichomanie ist ein Glas-Surrogat für bemaltes Porzellan und besteht darin, daß man aus Papierkupferstichen ausgeschnittene bemalte Figuren auf der Innenseite von Glasschalen, Vasen, Kugeln usw., selbst Ampeln und Wandkörben, gut aufklebt und die Zwischenräume mit Lackfarbe, besonders weißem Kopalfirnis, ausfüllt[2]). Augsburg hat derartige wenig erfreuliche Arbeiten (namentlich Kästchen) schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gerne gemacht. Das 19. Jahrhundert hat auch vielfach die Kupferstiche ganz weggelassen und besonders Vasen einfach mit naturalistischen Blumenmotiven auf farbig getöntem Hintergrund von innen bemalt; aber auch Becher mit lackgedeckten Chinamotiven in älterer Art (z. B. im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) kommen noch vor. Zwei Vasen mit bunter Ritterromantik in Potichomanie auf weißem Grunde stehen in der Privatsammlung Stiefenhofer in Stuttgart (Augustenstraße 94).

Diaphanien, d. h. möglichst durchsichtig gemachte Papierbilder auf oder zwischen Glasplatten — ein Verfahren das sogar bis auf Kunckel[3]) zurückgeführt werden kann und dem ganzen 18. Jahrhundert nicht unbekannt war —, gehören vorwiegend der „Verschönerung" des Tafelglases, nicht des Hohlglases an. Die Dekoration von Glasgefäßen kannte gerade in der Biedermeierzeit wohl auch allerlei Papierauflagen[4]),

---

[1]) Mit Recht macht sich Dingler (Polytechn. Journal XXXIII, 1829, S. 305) über dieses, einem Mich. Schelheimer in Paris am 21. September 1822 erteilte Patent lustig.

[2]) Vgl. Johs. Rominger: Ausführliche Belehrung über die Potischomanie; Stuttgart, 1854, im Selbstverlage des Verfassers, aus dessen Fabrik auch die dazu gehörigen Glasgefäße (in 28 Formen) nebst den anderen Utensilien bezogen werden konnten. —

[3]) Joh. Kunckel: Ars vitriaria experimentalis, II, 374, XCVII. „Ein Kupfferstück auf ein Glaß abzuziehen", allerdings mit hinterlegter Gold-, Silber- oder anderer Metallfolie, und für Tafel-, nicht für Hohlglas. — Solche „Terpentingemälde" sollen auch von Joh. Wolfgang Baumgartner in Augsburg († 1761) gemacht worden sein. — Noch in Krunitz' Encyclopädie XVIII (Berlin 1779) S. 704 wird ein einschlägiges „seit einigen Jahren" geübtes Verfahren eingehend beschrieben. — Vgl. auch Dinglers Polytechn. Journal XVIII, S. 452, der auf das den Brüdern Girard in Paris am 10. Juli 1807 erteilte Patent Nr. 817 für ihr Umdruckverfahren (auf Blech) hinweist.

[4]) In diese Gruppe gehört auch ein breiter Glasbecher, der mit der Lanna-Sammlung in das Kunstgew. Museum von Prag kam und ein aufgeklebtes Papier-Wappen (drei Ähren im blauen Felde über einem roten Felde mit zwei blauen Balken) aufweist. Die Datierung „1616" ist irreführend; das Glas ist alt, ebenso das Papierwappen; das Gesamtarrangement, einschließlich des kalt gemalten rokokoartigen Randes, gehört jedoch der späteren Biedermeierzeit an.

ja seit dem Gutenbrunner J. J. Mildner († 1808) sogar auch gemalte Pergament- und Papierbild-Einlagen, aber diese sind in der Regel nicht durchscheinend, sondern opak, jedoch beiderseitig behandelt. Entweder wurden in eine Medaillonvertiefung der Mantelfläche zwei mit dem Rücken zusammengefügte Darstellungen — Porträtköpfe oder Landschaften — eingelassen und statt mit gebogenem Glase nur mit einer (inzwischen gelb gewordenen) dicken durchsichtigen Lackschicht gedeckt (Beispiele in den Gläsersammlungen L. Bondy-Prag und Pazaurek) oder aber es wurde — wie in der Sammlung von Frau Hofrat Dr. O. Keller in Stuttgart — ein Walzenbecher mit einem umlaufenden, von innen sichtbaren Bild (in diesem Falle einer mythologischen Szene) beklebt und auf dieses zwei, von außen sichtbare, runde Kupferstiche geklebt, während der Zwischenraum zwischen diesen eine dunkel-blaugrüne, goldgesprenkelte Ölfarbendeckung und das Ganze außen einen Firnisüberzug erhielt. Welche Bästler für solche Mildner-Surrogate verantwortlich gemacht werden sollen, ist nicht bekannt; sie hüllen sich wohlweislich in Anonymität.

Dagegen streiten sich drei Sachsen in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts miteinander um die „Ehre", die „Chrysodiaphan-Waren" erfunden, bzw. zuerst angewendet zu haben, nämlich der Maler Johann Benedikt Jakob Greß, A. Wirthgen in Dresden und der Uhrmacher Carl Leopold Walker in Leipzig (Augustusstraße 604)[1]. Auch hier ist der Name irreführend, da es sich nicht um durchscheinende Objekte handelt, sondern um Surrogate für die eben aufgekommenen Hyalith- und Lithyalingläser. Nur die eine Seite, bei Bechern das Innere, erscheint hinter dem Glase goldglänzend, wie bei den früher behandelten Arbeiten der Dosenmaler, während auf der Außenseite ein „hyalithartiger" Firnisüberzug das Blattgold deckt. Interessant ist es jedenfalls, daß diese Objekte bei der sächsischen Gewerbeausstellung von 1831 mit einer ehrenvollen Erwähnung ausgezeichnet werden konnten und nur als zu teuer befunden wurden. — Walker verwendet zum Schutz der Lackmalerei ein zweites Glas, in das das erste eingeschoben und eingekittet wird; damit macht er aber keine neue Erfindung, sondern kehrt unbewußt oder wahrscheinlicher bewußt zum „sonderlich curieusen Trinkglas" zurück, für das schon der alte Kunckel 1679 in seiner Ars vitriaria das Rezept gegeben und damit die ganze Zwischengoldtechnik angeregt hatte. Aber auch die sonstigen Chrysodiaphan-Arbeiten sind nur Varianten alter Glasobjekte mit Hinterglas-Marmorierungen, die in der Barock- und Rokokozeit viel besser gemacht worden waren.

Die „Hyalophanien" [2]) sind noch fragwürdigere Fortführungen der Chrysodiaphan-Arbeiten. Es sind abermals Surrogate, und zwar für Marqueterie, Ebenistik mit Perlmutter, Lapis-Lapuli, Aventurin usw., wobei die Rückseite der Glastafel — es handelt sich fast nur um Tafelglas — mit allerlei durchbrochenen Ornamenten in dunkler Deckfarbe bemalt wird, hinter denen russischer Glimmer, Horn, Textilstoffe, tierische Membranen, Gelatine- und Collodionfolien oder auch nur zerknitterte Schettergoldfolien oder Stanniol in Teilchen sichtbar wird. Prof. Reinsch in München ist der Vater dieser Pimpelei, die auf der Münchner Ausstellung von 1854 auch in Arbeiten von Kissling in Fürth Beifall fand[3]) und später von den „Liebhaberkünsten" unseligen Angedenkens gierig aufgegriffen wurde. — Auch die „Musivi-

[1]) Chrysodiaphan-Erzeugnisse der drei Genannten auf den Ausstellungen sächsischer Gewerb-Erzeugnisse von 1831 und 1834 in Dresden und Leipzig; vgl. die Berichte darüber von 1832 S. 39 und von 1836 S. 51.

[2]) Rezepte für diese und ähnliche Pimpeleien in Emanuel Schreiber: Die Verschönerungskunst von Glas-, Wand-, Plafond- und Manteloberflächen (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke; Band 242) Weimar 1858.

[3]) Vgl. „Schwäbischer Merkur" (Stuttgart) vom 27. August 1854 Nr. 202 gelegentlich der Besprechung der Münchner Ausstellung dieses Jahres.

schen Transparente“ nach dem Verfahren des Hamburger Architekten F. W. Rösing, die mit gefärbten Folien von Leim oder Hausenblase zwischen zwei Glasplatten rechnen, können, da sie auf Hohlgläser kaum zur Anwendung kamen, hier ebensowenig Beachtung finden, wie sonstige müßige Spielereien, mit denen schon die Biedermeierzeit der berüchtigten „Schmücke-dein-Heim“-Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz erheblich vorgearbeitet hat. —

Alles in allem: Lauter recht böse Nummern, die von der dem Glasmaterial selbst innewohnenden Schönheit mehr oder weniger nichts wissen oder nichts wissen wollen!

# Farbengläser[1].

Seit den ältesten Zeiten der Glasproduktion waren nicht nur gewisse unbeabsichtigte Verfärbungen, wie der grünliche bis flaschengrüne, auf Eisenspuren-Verunreinigungen des Sandes zurückzuführende Ton des (später „Waldglas“ genannten) ordinärsten Glasmaterials, sondern auch bewußte Kunstfärbungen bekannt, ja geläufig, wie namentlich die Färbung mit Kobalt und Kupfer im alten Aegypten, die schon im Laufe des späteren Altertums, wie bei den Mosaikgläsern, zu hoher Vollkommenheit ausgebildet und vom ausgehenden Mittelalter an von Venedig in seinen Millefiori-Erzeugnissen nochmals wiederholt wurden. Aber alle die verschiedenen Farben und Schattierungen von transparentem und opakem Blau, Gelb, Grün, Braun, Violett, Ziegelrot usw., selbst das herrliche, erst durch den großen Glaschemiker Johann Kunckel (1630 bis 1703) praktisch eingeführte Goldrubin, blieben für das Hohlglas in der Hauptsache auf einzelne Hütten und bestimmte Zeiten begrenzt, während sie in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit nur für Mosaikarbeiten oder Glaskurzwaren zur Ausbildung gelangten. Das höchste Ziel aller Wünsche war für alle Glasgefäße das reinst erzielbare, absolut farblose, dem besten Bergkrystall möglichst gleichkommende Krystallglas, nicht das noch so ausgezeichnete Farbenglas, das zu allen Zeiten nur einen verhältnismäßig recht geringen Bruchteil der Gesamterzeugung ausmacht. Schon im Hinblick auf die schöne Farbe des Rot- und Weißweins, später auch anderer klarer Getränke, mußte dieses Bestreben verständlich erscheinen.

Erst die Biedermeierzeit, in der jedoch für Wein und Bier das farblose Glas (sogar ohne die früher häufigen Farbenfäden in den Schäften) vorherrschend blieb, läßt alle Arten von Farbenglas (vorwiegend Bleiglas), deren Mannigfaltigkeit der weit vorgeschrittenen Glashüttenchemie kaum noch irgendwelche Schwierigkeiten bereitet[2]), in einem früher unbekannten und ungeahnten Maße in den Vordergrund treten. Trinkbecher für Wasser — auch Mineralwasser und Zuckerwasser — wie für Limonade, Mandelmilch und andere damals gesellschaftsfähige Getränke stehen dabei nicht einmal allein an erster Stelle. Hat sich doch die Glasproduktion auf Gebiete geworfen, für die früher andere Stoffe allein üblich gewesen sind, wie Waschtisch- oder Schreibtischgarnituren, für die das farbige Glas gegenüber dem farblosen im Vorteil war, ebenso Fruchtschalen, Tortenschüsseln oder Tafelaufsätze, Dessertteller und Zuckerbüchsen, Lampenfüße, Lampenschirme, Leuchter und Leuchtermanschetten, Briefbeschwerer und Federnpostamente, Zigarren- und Fidibusbecher, Parfümeriefläschchen, Tabakdosen

---

[1]) Vgl. Antiquitäten-Zeitung (Stuttgart, 1922), XXX, Heft 9 und 10.

[2]) Pazaurek: Aus Böhmens alter Glashüttenpraxis; Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, XXI (1903) Nr. 2, S. 63 ff. — Vgl. auch die Rezepte von Robiquet, die in Dinglers Polytechn. Journal XXVIII (1828), S. 452 nach dem Dictionnaire technologique VIII, S. 1, wiedergegeben sind.



Farbengläser:
„Annagelb“ (Uran); „Chrysopras“ (Uran mit Alabastertrübung)
und darunter: Rosa-Goldrubin (Überfang)
(Stuttgart, Sammlung Pazaurek)



und Pfeifenköpfe, Schubladenknöpfe, Tischglocken und Klingelzuggriffe nebst hundert anderen Dingen, vor allem aber Blumenvasen in allen Formen und Größen, die bei der weitverbreiteten Blumenliebhaberei der Biedermeierzeit in viel größeren Mengen benötigt wurden als früher ihre Vorläufer aus Fayence oder Porzellan. Daneben bleiben die von früher beliebten Deckelpokale, die als Ehrengeschenke in dieser silberarmen Zeit noch häufiger werden und als Ausstellungsprunkstücke nicht selten eine bisher ungewöhnliche Größe erreichen, sowie Geschenkbecher, die — wie die Porzellan-Geschenktassen — nicht in Sätzen, sondern als Einzelstücke verkauft werden, so daß sie der Schmuckfreude ein großes Betätigungsfeld bieten; ein kompliziert geschliffener kobaltblauer Becher mit Silbermalerei (Sammlung L. Stiassny in Wien Abb. 233; dazu ist auch noch eine achtseitige, sternförmige Untertasse erhalten) sei als Beispiel herangezogen. An Verwendungsmöglichkeiten, für die das Farbenglas dem farblosen Glase manchmal geradezu vorgezogen werden mußte, fehlte es also keinesfalls.



Abb. 233. Blauer Schliffbecher mit Silbermalerei, Nordböhmen, um 1840. (Wien, bei Leopold Stiassny.)

Massenfärbung, meist durch Metalloxyde, auch in Verbindung mit Trübung, Farbenüberfang und Farbenätze oder Lasur, gaben eine erstaunliche Abwechslungsmöglichkeit, namentlich wenn man bedenkt, daß die Mattierung („Agatisierung“ oder „Achatierung“) der Oberfläche die Variationen verdoppeln kann und der sonstige Schmuck in Schliff, Schnitt, Malerei oder Vergoldung die Kombinationswirkungen ins Grenzenlose steigert.

Innerhalb der Färbung in der Masse spielt die weiße Farbe zu Anfang wie zu Ende der Biedermeierzeit die Hauptrolle. Milchglas bzw. Beinglas, auch Opalglas (Abb. 234), das ganze 18. Jahrhundert namentlich als Porzellanersatz besonders begünstigt, behauptet sich noch lange, namentlich mit mattierter Oberfläche, die das Glas dem bevorzugten Marmor annähert. Neben der Färbung durch Knochenasche tritt die mit Zinnoxyd immer stärker in den Vordergrund. Allmählich sondert sich das immer reinere, leuchtendere dichte Zinnemailweiß, das namentlich für den Überfang ungemein wichtig wird (Abb. 235), vom Alabasterglas, worunter man etwa nach 1840 nicht mehr wie früher das nach den bisherigen Methoden gefärbte weiße Glas überhaupt versteht, sondern jenes ohne Knochenasche und ohne Zinnoxyd[1]), vielmehr vorwiegend durch Kohlensäureüberschuß gefärbte Kali-Kalkglas, dessen weniger dichte weiße Farbe etwas ins schmutzig Graue fällt, dem Alabaster daher mehr entspricht. Die Josephinenhütte von Schreiberhau scheint zunächst dieses Alabasterglas gepflegt zu haben, das namentlich mit anderen Färbungen gemischt, um die Mitte des 19. Jahrhunderts viele neue Varianten ermöglichte, wie das milchige Alabasterblau, Alabasterrosa, Manganalabaster und dergl.

Die blaue Kobaltfärbung zeigte in der Biedermeierzeit nicht nur alle bisherigen

---

[1]) Dies wird erst gelegentlich des Amtlichen Berichtes über die Berliner Gewerbeauststellung von 1844, III. S. 56, ausdrücklich hervorgehoben. Statt Knochenasche wurde die andere Form von phosphorsaurem Kalk, nämlich Guano, in der Biedermeierzeit noch ebenso wenig verwendet, wie statt Zinnoxyd der verlockende, aber gefährlich unbeständige Kryolith (Grönlandspat), so daß man hier beides übergehen kann.

Sättigungsgrade vom tiefdunklen, fast schwarzen bis zum hellsten Saphirblau, sondern auch, durch die Trübung mit Bein- und Alabasterglas oder durch Kupferbeimischungen, bald Himmelblau und Kornblumenblau (Graf Buquoy, um 1835) oder Pariserblau, auch „Franzblau“ (Egermann 1831), bald matt „florblaue“ Töne, anderseits Türkis- oder Lapis-lazuli-Charakter.



Abb. 234. Opalglas-Flasche für Kölnisch Wasser mit Untersatz, Nordböhmen, um 1840. (Prag, Sammlung H. Waldes.)

Grün ist — abgesehen von der nicht beliebten flaschengrünen Eisenfärbung — schon durch die Kupferfärbungen von „Smaragd“ und „Sattgrün“ bis „Aquamarin“ abwechslungsreich, noch mehr, als später das Chrom auch für Smaragdfärbung hinzutritt; in den vierziger Jahren wird Grün geradezu zur Modefarbe, nämlich in der neuen hellen, fluoreszierenden Uranfärbung, die in Nordböhmen in der ins Gelbliche spielenden Nuance „Annagelb“, dagegen in der satten grünen, durch Zusatz von Kupfervitriol bewirkten tieferen Stufe „Annagrün“[1]), auch „Eleonorengrün“ genannt wird. Durch Verbindung mit Bein- und Alabasterglas bekam man die „Chrysopras-Komposition“, die die Harrachsche Glasfabrik von Neuwelt 1831 (Prager Ausstellung Nr. 924) als Neuheit vorführt und die später u. a. auch von der Josephinenhütte in Schreiberhau aufgenommen wurde. (Vgl. Farbentafel IV.)

Auch die Gelbfärbung durch Antimon oder Chlorsilber — Kadmiumsulfid kommt noch nicht in Betracht — wie durch frische Kirschbaumholzstückchen oder Erlenkohle, schließlich durch Uranbeisatz (in den vierziger Jahren) schwankt zwischen feurigstem Goldtopas (Egermannsches Topasglas seit etwa 1835) und — durch Beinglastrübung — hell opaker Bernsteinfarbe, wie sie F. Egermann auf der Prager Aussfellung 1829 (Nr. 1220) und die mit der silbernen Medaille ausgezeichnete Gablonzer Glaskompositionsbrennerei Josepf Pfeiffer & Comp. auf der Prager Ausstellung von 1836 zuerst vorführten. Unter den nicht gerade übermäßig häufigen opaken Bernsteingläsern sei auf den matten facettierten Fußbecher des Berliner Hohenzollernmuseums hingewiesen; verschiedene andere zeigen eine Überfangverbindung z. B. mit dunkelblauem Glase, die recht wirkungsvoll ist. Matt zitronengelbes Glas stellt Karl Stölzle in Joachimstal 1842 in Mainz aus. Hier könnten noch die ins Rötliche hinüberspielenden Varianten angefügt werden, wie das Chamois (Lederfarbe) von F. Egermann (um 1820), die Isabellenkomposition von Neuwelt, die wie die Pfirsichblütenfarbe derselben Fabrik nach 1840 auftaucht, sowie das „Opal margaritte“, mit dem die gräflich Buquoyschen Fabriken die Wiener Ausstellung von 1835 beschickten: doch kann man sich nicht in die schon damals beliebt werdenden Handelsbezeichnungen einzelner Fabriken verlieren.

[1]) Die Namen „Annagelb“ und „Annagrün“ werden im Isergebirge auf die Gemahlin des um die Mitte des 19. Jahrhunderts größten dortigen Glasfabrikanten Joseph Riedel zurückgeführt.

Die Braunstein- oder Manganfärbung ermöglicht violette Töne vom zartesten Lila („Amethyst-Komposition" 1831) bis zum tiefen, undurchsichtigen Hyalithschwarz, das aber wie das kupfergefärbte siegellackrote Karneolglas schon zu den Steingläsern gehört.

Weitaus die größte Rolle jedoch spielt die Rubinfärbung des Glases, und zwar da die Verwendung des 1817 von Berzelius entdeckten Selens in der Glasindustrie zur Glasentfärbung wie zur Rosafärbung noch lange unbekannt blieb, nur in den beiden alten Hauptarten des Goldrubins und des Kupferrubins. Es ist nicht richtig, daß die alte herrliche Kunckelsche Rotfärbung mit Dukatengold im Laufe des 18. Jahrhunderts ganz verloren gegangen ist[1]. Wir besitzen nicht nur zahllose Krystallgläser, in deren Schäften Goldrubinfäden bis gegen das Ende dieses Jahrhunderts weiter erscheinen; aus der spätesten Rokokozeit gibt es auch noch einzelne geschnittene Goldrubinpokale[2]. Aber da das, immer nur von wenigen Hütten gepflegte Goldrubin-



Abb. 235. Zinnemail-Überfang-Objekte mit Rankenschliff und Kugelung, 19. Jahrhundert Mitte. (Haida, Museum.)

---

[1] Vgl. Th. Volbehr; Johann Kunckels Rubinglas (Flugblatt des Kaiser Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg). Von einer Neuerfindung durch Direktor Rauter in Cöln-Ehrenfeld (1888) kann keine Rede sein. Robert Schmidt (Das Glas; Berliner Museumshandbuch, zweite Auflage, 1922, S. 142) hat seine diesbezüglichen Angaben der 1. Auflage dieses Handbuches (1912, S. 139) richtig gestellt. Unter „Composition" hat man allerdings nicht nur Goldrubin zu verstehen, sondern jedes beliebige, leichter schmelzbare Farbenglas, das von den Kompositionsbrennereien, z. B. in der Gegend von Gablonz, Liebenau, Josephstal usw., für die nachträgliche Verarbeitung meist in Zapfenform bezogen werden konnte, so ziemlich dasselbe alte „Smelzglas", das schon längst der Goldschmied für seine Emaillierungen verwendet hatte und in alten Zeiten hauptsächlich aus Murano oder Antwerpen kommen ließ. Der Kompositionsfabrikant Karl Joseph Zenker in Josephstal (bei Morchenstern in Nordböhmen) stellt bei der Prager Ausstellung 1829 (Nr. 226 ff) zahlreiche Perlenschnüre aus, darunter „rosenrothe, granatfarbene Granat-Rubine" oder ein „Flacon Rubinglas", was ohne Zweifel nur Goldfärbungen, nicht Kupferoxydulfärbungen sein können.

[2] Vgl. Auktionskatalog Philipp Schwarz-Stuttgart (München, Helbing, 1916) Nr. 288 auf Tafel VI (er wurde von seinem damaligen Besitzer willkürlich nach Sachsen lokalisiert, während er nach Böhmen, um 1770—80, zu setzen ist). — Man wird aber vorsichtig sein müssen, da verschiedene geschnittene Goldrubinpokale erst dem zweiten Rokoko (um 1845) angehören, z. B. das Exemplar, das mit der Lanna-Sammlung in das Prager kunstgewerbliche Museum kam. — Einzelne alte Goldrubinarbeiten sind auch erst im Anfang des 19. Jahrhunderts überdekoriert, d. h. geschnitten worden, so z. B. eine von drei sechsseitigen, großen Schraubflaschen mit den Ansichten von Hohenlohe-Schlössern auf Schloß Langenburg. — Von einem licht-rubin gefärbten, geschliffenen Glasbecher im Schloß Neufalkenburg (Nordböhmen) geht die Tradition, er wäre vom nachherigen Feldmarschall Grafen Radetzky 1813 nach seiner Verwundung bei Culm benützt worden; das Glas kann aber erst aus den letzten Lebensjahren Radetzkys stammen.

glas[1]) allerdings aus der Mode gekommen war, hatte man dessen immerhin nicht ganz leichte Erzeugung in den Hintergrund gedrängt, ja vielfach ganz aufgegeben. Nur für die Glaskurzwarenindustrie, namentlich für die Glasperlen und Glassteinchen, war die Granatfarbe (zum Ersatz früherer, echter, geschliffener Granaten) unentbehrlich, so daß die Kompositionsbrenner in der Umgebung von Gablonz sie nie ganz vernachlässigten, somit auch durch die von ihnen erzeugten „Zapfen" die Herstellung echter Goldrubingläser zwar nicht in großen Mengen, aber doch wenigstens im Überfang immer möglich war. Aber auch in der Masse, sogar dunkel gefärbte Goldrubingläser sind aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts — z. B. in der Gläsersammlung Pazaurek (Abb. 236) — vorhanden, obwohl in der Biedermeierzeit, seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, helles Goldrubin am häufigsten als Krystallglasüberfang, weitaus vorherrschte. (Vgl. Farbentafel IV.) Alte Hüttenrezepte waren ja zum Unterschiede von früheren Zeiten, in denen Kunckel bzw. Dr. A. Cassius an Agricola bzw. Libarius nicht anzuknüpfen vermochten, an verschiedenen Orten vorhanden; und doch ist er gerade hier, zumal die Rubinfärbung erst bei der zweiten Erhitzung („Anlaufenlassen") herauskommt und „leberiche" Trübungen durch Rauchgase das Glas ganz verderben können, hauptsächlich die ununterbrochene Hüttenpraxis, die erst den Erfolg verbürgt. Wir werden es daher auch verständlich finden, wenn ein so erfahrener Mann, wie Vincenz Pohl in Neuwelt[2]) in seinem Rezeptbüchlein „nach unendlichen Versuchen und Geldverschwendung" aufatmend gesteht: „das Gelingen dieses alten Kunklischen Rubins ist eines meiner größten Vergnügen gewesen, was ich bei der Glasmacher-Kunst genossen habe."

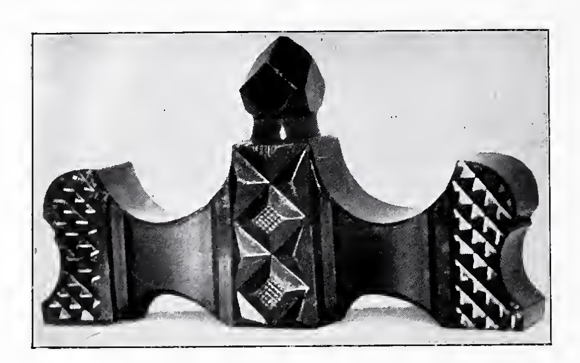


Abb. 236. Goldrubin-Messerbänkchen, Nordböhmen, um 1820. Sammlung Pazaurek.

Weniger in einer wirklich neuen Erfindung, als vielmehr in der praktischen Durcharbeitung und Verbesserung theoretischer Überlieferungen liegen auch die Verdienste, für die Dr. Fuss aus Schönebeck[3]) in der schlesischen Hütte von Hoffnungstal den Preis des Vereines zur Beförderung des Gewerbefleißes 1833 erhielt; sein Goldrubinglas, das bald durch Kohn, Pohl, Müller und Ebell noch weitere Verbesserungen und Vereinfachungen erfuhr, schaltet allmählich, ohne dadurch auf die volle

[1]) In Zechlin blieb das Goldrubin-Rezept z. B. vom 9. Juli 1738 bis zu den Jahren 1780 und 1785 in Übung; ja noch 1817 wurden Goldrubingläser für den Kronprinzen gemacht. Vgl. R. Schmidt, Brandenburgische Gläser, Berlin 1914, S. 63. — Vgl. auch die verschiedenen Goldpurpur-Rezepte in Dinglers Polytechn. Journal z. B. LI, 1834, S. 375 (nach Golfier-Besseyre), LXXIX, 1841, S. 364 (nach C. F. Capaun, Buisson, Fuchs und Berzelius), LXXXIII, 1842, S. 51. (nach P. A. Bolley), XCII, 1844, S. 40 (nach C. Splittgerber), XCIII, 1844, S. 222 (nach L. Figuier) usw.

[2]) Vgl. Pazaurek in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums" 1903, S. 72. — Auch von dem größeren Franz Pohl hat sich uns — im Gräfl. Schaffgotsch'schen Kameralamt in Hermsdorf ein interessantes, handschriftliches „Tagebuch" aus den Jahren 1835 (Neuwelt) bis 1854 (Josephinenhütte) erhalten (nach Dr. H. Tichy). — Ein interessantes Goldrubin-Versuchsstück im Besitze von Medizinalrat Rieger in Mödling war auf der Österreichischen Museumsausstellung vom Oktober 1922, Nr. 676, zu sehen, nämlich ein Wasserglas, das aus zehn ungleichmäßig gefärbten, konvexen Goldrubinstreifen besteht, die durch eine vergoldete Bronzemontierung von 1827 zusammengehalten werden.

[3]) Vgl. auch Dinglers Polytechn. Journal 1836, S. 284.

Wirkung des Kunckel-Rubins im geringsten zu verzichten, das Zinnoxyd des Cassiusschen Goldpurpurs, das auch Kunckel unentbehrlich erschien, als unwesentlich aus, und beschränkt überdies den Goldgehalt erheblich, so daß später auf ein Kilogramm flüssigen Glases nur etwa ein Zehntel Gramm Gold erforderlich wurden. Diese Bemerkung dürfte nicht ganz überflüssig sein, weil man gemeinhin den Materialwert des Goldrubinglases zu überschätzen pflegt. Der bläuliche Stich wenigstens an den dünnwandigen Stellen, an dem man dieses Glas leicht zu erkennen vermag, rührt zum guten Teile vom Blei her, da fast alle Goldrubingläser Bleigläser sind; doch ließe er sich auch durch Erlenholz oder Antimon beseitigen, was man jedoch in der Biedermeierzeit mit Recht nur selten getan hat. — Die Josephinenhütte von Schreiberhau, die gräflich Harrachsche Fabrik von Neuwelt, Meyers Neffe in Adolf- und Eleonorenheim, Poschinger in Theresienthal und andere haben sich namentlich im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus in sehr guten Goldrubingläsern, mitunter in riesigen und doch ganz gleichmäßig und tadellos ausgeführten Ausstellungsvasen meist von heller Rosafarbe, hervorgetan. Eine Spezialität der Josephinenhütte bildete um 1844 das „Jubilateglas", d. h. mattes rosa Goldrubinglas, das mit dem „Agatin rosée" der südböhmischen Hütten des Grafen Buquoy (um 1835) übereinstimmen dürfte.

Zum Unterschiede vom Goldrubinglas wird das namentlich für billigere Erzeugnisse ungleich verbreitetere, im Ton sattere, tiefere Kupferrubinglas nicht in der gefärbten Masse verwendet, sondern lediglich als Überfang. So war dies schon im späteren Mittelalter, allerdings immer nur in der Tafelglasmalerei, und so blieb dies auch, als man in der Biedermeierzeit zum erstenmale dazu überging, die Färbung mit Kupferoxydul auch auf Hohlgläser, und zwar gleich in riesigem Umfange, auszudehnen. Die Technik war schon im 16. Jahrhundert im deutschen Sprachgebiet verloren gegangen; im 17. Jahrhundert beziehen noch Schweizer Glasmaler ihr rotes Glas aus Burgund[1]), und der Nürnberger Glas- und Fayencemaler Abraham Helmhack (1654 bis 1724) mußte es nach Versuchen in der Baindterischen Glashütte 1717 wieder neu erfinden[2]). Und wieder geriet der Kupferrubinüberfang auf Fensterglas infolge mangelnder Nachfrage in Vergessenheit, so daß die Wiedererwecker der deutschen Tafelglasmalerei, vornehmlich Sigismund Frank[3]) in Nürnberg, lange vergeblich experimentierten, bis ihnen ein günstiger Zufall doch noch die Anknüpfung an einen halbverschollenen Überlieferungsrest ermöglichte. Der Uracher Zinngießer und Transparentglasmaler Bühler, der übrigens unseres Wissens nie Überfangglas selbst benützte, hat — wenn M. A. Gessert[4]) gut unterrichtet ist — in Freudenstadt den Nachkommen eines verstorbenen Glasmalers ausfindig gemacht und diesem gemeinsam mit dem Straßburger Chemiker Prof. Dr. Schweighäuser das Rezept abgekauft und auf Glashütten im Schwarzwald wie im Elsaß ausprobiert, bis sie auf der Hütte von Gaggenau gute Ergebnisse erzielten. Das Geheimnis war aber schon um 1808 weiter verraten, so daß es Schweighäuser nach Bühlers Tode (1823) allgemein preisgab, auch nach Böhmen schickte, und besonders den Dr. J. Engelhardt, Verwalter des Eisenwerkes in Zinsweiler bei Straßburg, der das Verfahren von 1816 an auf loth-

[1]) Z. B. Joh. Ulrich Fisch in Zofingen, 1639; vgl. H. Lehmann in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft, Zürich XXVI (1908), S. 302 und 303.

[2]) Doppelmayr: Nachrichten von Nürnberger Mathematicis und Künstlern (1730) I, 314.

[3]) Ein grüner, mit Kupferrubin überfangener Glasbecher (mit der Inschrift „zum Andenken") im Bayr. Nationalmuseum in München, der — auf Grund einer unkontrollierbaren Tradition — dem S. Frank zugeschrieben wurde (inzwischen richtiggestellt), hat mit diesem nichts zu tun; Formgebung und Dekor charakterisieren ihn vielmehr als ein Erzeugnis, das erst nach Franks Tode entstanden sein kann.

[4]) M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei (Stuttgart und Tübingen 1839) S. 291 ff.

ringischen Glashütten weiter vervollkommnete, veranlaßte, sich um den von der Gesellschaft zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen ausgeschriebenen Preis von 300 Talern nebst Denkmünze zu bewerben, den Engelhardt[1]) 1828 auch tatsächlich erhielt. Die Prioritätsansprüche, die einerseits 1826 der Glasmaler Müller in Bern[2]) und anderseits im gleichen Jahre der Direktor Bontemps[3]) von der Fabrik Choisy-le-Roi auf dieselbe Erfindung machten, scheinen somit wenig begründet zu sein, da alle auf die gleiche Quelle (Schweighäuser) zurückgehen dürften; Bontemps erhielt gleichwohl für sein Kupferrubin-Überfangglas („Doublé, coloré par la protoxyde du cuivre") einen Preis der französischen Société d'encouragement; vielleicht verdiente er ihn auch, da er die Frage weiter verfolgte und aus dem Kupferrubin nebst der Granatfärbung — offenbar durch gelbfärbende Zutaten — auch das Orangerot („Aurora") und das Fleischrot („rouge de chair", 1838) herausholte. — Innerhalb der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden allmählich überall die hüttentechnischen Schwierigkeiten des Kupferrubins überwunden; man konnte den unerwünschten Sauerstoffzutritt vermeiden, der das Kupferoxydul in Kupferoxyd verwandelt und dadurch das Glas statt rot blaugrün färbt, und gewann gegen dieses „Durchgehen" mit der Zeit die wirksamsten Reduktionsmittel; ebenso lernte man den Kupfergehalt wie die entsprechende Abkühlung regulieren, um den Übergang zu dem opak-zinnoberroten „Hämatinon" oder weiter zum „Aventuringlas" zu vermeiden. Aber für die Färbung in der Masse blieb das Kupferrubin untauglich, da solche Gläser einen schwarzen, nur bei sehr grellem, auffallenden Licht noch als rötlich wahrnehmbaren Ton annehmen[4]).

Um so wichtiger wurde das Kupferrubin für den Hohlglas-Überfang, wichtiger als für die Kirchenfensterherstellung[5]); im Zusammenhang mit der anderen, nicht weniger bedeutungsvollen Überfangfarbe, dem opaken Zinnoxyd-Email hat die Überfangtechnik fast die ganze Biedermeierglasfabrikation auf eine neue Basis gestellt. Es muß nicht gerade das kostbarste und damals populärste Überfangglas des klassischen Altertums, die Portland- oder Barberini-Vase des Britischen Museums, gewesen sein, die man als künstlerischen Ausgangspunkt für die neue Geschmacksrichtung zu betrachten hätte, noch weniger kommen die damals kaum bekannten, jedenfalls gar nicht beachteten chinesischen Tabakfläschchen in Frage, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts für E. Gallé den Ausgangspunkt für anders geartete „Marqueteriegläser" bildeten.

---

[1]) Engelhardt macht in Dinglers Polytechn. Journal XXVIII (Stuttgart 1828), S. 299 ff., seine Ergebnisse im einzelnen bekannt.

[2]) Kunstblatt (Beilage zum „Morgenblatt für gebildete Stände"), 9.—16. März 1826, Nr. 20—22; hier wird ausdrücklich betont, daß Jakob Müller, bevor er mit dem Kunstmaler Beck 1821 nach Schaffhausen und 1823 zu seinem Bruder nach Bern geht, sich in Schwarzwälder Glashütten aufgehalten und daselbst Farbenglasversuche gemacht hat. In Bern führt er 1824 „goldroth" in verschiedenen Graden vor, aber auch bereits Überfangglas, das wohl mit Kupferoxydul gefärbt gewesen sein konnte. Proben des Kupferrubinüberfangs, die Müller 1827 in der Glasfabrik von Accarier in Rilieu bei Morteau (Doubs) ausführen ließ, kamen bald darauf in das Museum von Sèvres (vgl. Brongniart und Riocreux: Description du Musée Céramique de Sèvres, Paris, 1845) S. 367, Nr. 179.

[3]) Brongniart und Riocreux, a. a. O., S. 366, Sr. 175 ff.

[4]) Vgl. die schwere, oben gezänkelte, facettierte Vase aus Kupferrubin in der Masse bei Eduard Schweinburg in Wien (Wiener Museums-Ausstellung; Oktober 1922, Nr. 692).

[5]) Die ersten erfolgreichen Versuche damit (1824) sind in Deutschland in Benediktbeuren gemacht worden und haben die Blüte der kgl. bayr. Glasmalerei von Nymphenburg und München eingeleitet. — In Böhmen stellt die Tafelglasfabrik Ignaz Hafenbrödl in Wojnomiestetz (Časlauer Kreis), die 1829 nur mit farblosen Glasscheiben auftrat, bei der Prager Ausstellung von 1831 als „neues Produkt der Fabrik" nicht nur gelbe, grüne, blaue und violette, sondern auch rote Farbenglastafeln von 20 Zoll Höhe und 16 Zoll Breite aus (Bericht dieser Ausstellung S. 42 und Nr. 367 ff.), worunter wir Kupferrot-Überfangtafeln zu verstehen haben.

Der Reliefschnitt ist in der Biedermeierzeit überhaupt sehr selten, daher auch in Verbindung mit dem Überfang; sonst hätte man sich die Ähnlichkeit mit den Jasperwaren Wedgwoods, die man ja auch in Reliefemailmalereien nachahmte, gerade damals am wenigsten entgehen lassen. Selbst der gewöhnliche Tiefschnitt wählt die zu dicke Überfanglage nicht so gerne, wie die — später zu betrachtende — Farbenätze. So ist es vor allem der Schliff bzw. die Kugelung, die aus der für die Hohlglaserzeugung neuen Überfangtechnik die meisten Wirkungen herauszuholen trachtet, die daher, namentlich wenn noch Malerei und reiche Vergoldung hinzutritt, häufig recht kräftig, um nicht zu sagen plump und schwer geraten.

Der Überfang wird auf alle drei Arten ausgeübt, nämlich durch das Eintauchen der farblosen Glasblase in den betreffenden Farbenhafen des Glasofens, durch den Zapfenüberfang, bei dem ein Stück des betreffenden erweichten Farbenzapfens auf das farblose Glaskölbchen angefügt, verschmolzen und mit dem Streichholz gleichmäßig ausgebreitet wird, wie schließlich durch den Trichterüberfang[1]), durch den man die Farbenschicht auf die andere Seite der Krystallglasschicht bekommt. An Stelle des Krystallglases kann auch gleich eine andere Glasfarbe treten, so daß z. B. Milchglas mit Goldrubin, opak hellblaues mit transparentem dunklem Kobaltglas usw. überfangen oder — wie man damals auch sagte — „plattiert“ oder „dubliert“ wird. Am häufigsten sind die Kombinationen von Krystall mit weißem Zinnemail, Rubin, Kobalt und auch Grün; brauner und gelber Überfang (1831 zuerst erwähnt) ist selten, ebenso schwarzer Überfang auf Beinglas, obwohl gerade dieser von Johann Klimt in Falkenau schon 1829 auf der Prager Ausstellung (Nr. 331) als Neuheit gezeigt und preisgekrönt wurde. — Aus der Fülle der noch überall in Privatbesitz befindlichen Überfanggläser seien hier nur einige teils durchgekugelte, teils bemalte Stücke aus Privatbesitz (Abb. 237), aus den Museen von Budapest (Abb. 238) und Haida (vgl. Abb. 235) im Bilde wiedergegeben.



Abb. 237. Überfangbecher, goldrosa mit Zinnemail, Niederösterr. Waldviertel, um 1840. (Beim Bürgermeister von Harmanschlag.)

Die Harrachsche Fabrik in Neuwelt, die — wie der Bericht über die Prager Ausstellung von 1831 S. 45 ausdrücklich hervorhebt — als erstes Unternehmen von Böhmen bereits 1828 tadellose Rubinplattierungen auf Hohlgläsern wie auch auf Lichtschirmen und Gartenpavillonfenstern erzeugte und auf der Prager Ausstellung von 1829 als „neues Produkt“ — Bericht über diese Ausstellung S. 46 — zuerst vorführte, fand überall in Nordböhmen, wie im Böhmerwald, in Schlesien und Bayern zahlreiche Konkurrenten, die sich in der Erzeugung von Vasen und sonstigen Gegenständen, namentlich der unzähligen „Freundschafts“- und „Badegläser“ überboten wie sie z. B. in den deutschböhmischen Weltbädern zu Tausenden und Abertausenden abgesetzt wurden. Die großen französischen Kunstglasfabriken blieben dahinter nicht lang zurück[2]), und auch in England eiferten Firmen wie Rice Harris, Bacchus and Sons, Osters und andere bald in gleicher Richtung nach. Bei der fast vollständigen

[1]) Der bekannte Vorgang wird anschaulich in Heinrich Strehblow: Der Schmuck des Glases (Leipzig 1920) S. 41, geschildert.

[2]) F. B. W. Hermann: Die Industrieausstellung zu Paris 1839 (Nürnberg 1840) S. 299.

Übereinstimmung des Programmes ist heute eine nähere Ortsbestimmung der späteren Biedermeier-Überfanggläser nur in den seltensten Fällen möglich[1]).

Die beiden verschiedenen Glasschichten genügten aber bald den an immer stärkere Effekte gewöhnten Zeitgenossen nicht, so daß man in den dreißiger Jahren zur „doppelten Plattierung" schritt, also drei verschiedene Lagen („triplé") übereinander anbrachte, von denen gewöhnlich zwei Farben und eine Krystallglasschicht in verschiedenen Zusammenstellungen miteinander abwechselten. Die große Glasfabrik Johann Meyr in Adolf im Böhmerwald wird als diejenige bezeichnet, welche mit dieser „ganz neuen" Dekorart 1836 bei der Prager Ausstellung zum erstenmale hervortrat[2]). Mit der dadurch naturgemäß vergrößerten Wanddicke erhalten die doppelt überfangenen oder gar dreifach überfangenen Gläser eine noch unangenehmere Schwerfälligkeit und Plumpheit, die die ohnehin schweren Formen der Biedermeierzeit zum Schluß noch weiter steigert, aber erst zwei Jahrzehnte später einerseits durch venetianisierende Tendenzen, andererseits durch das entscheidende Eingreifen von Ludwig Lobmeyr[3]) allmählich wieder überwunden wird.

Dem Überfangglas steht — zeitlich fast ganz zusammenfallend und an Umfang nicht geringer — die Farbenätze[4]) gegenüber, die nur eine geringe



Abb. 238. Deckelpokal mit Zinnemail-Überfang, gekugelt und vergoldet, um 1840. (Budapest, Kunstgewerbemuseum.)

[1]) Die Zettel bei den schon damals als Muster angekauften Gläsern des Technischen Museums in Wien (heute zum Teil im Österr. Museum für K. und I.) wie auch die (erst bedeutend späteren) Bestimmungen im Museum von Haida, schließlich das Werk von Brongniart und Riocreux über das Museum von Sèvres (1845) geben uns einige Aufschlüsse, die durch die Musterbücher einzelner Firmen wie durch die Ausstellungskataloge ergänzt werden. — Der vom Prager kunstgewerblichen Museum herausgegebene Katalog seiner Ausstellung von keramischen und Glasarbeiten böhmischen Ursprungs bis 1840 (1908, Nr. 1127 ff.) ist leider ebenso wenig illustriert, wie der viel kürzer gehaltene Ausstellungskatalog desselben Museums über die farbigen böhmischen Gläser der Empire- und Biedermeierzeit von 1915 (z. B. Nr. 335, 543, 545, 845 usw.). Nebenbei sei bemerkt, daß einzelne daselbst gebräuchliche Ausdrücke wie „Rose Dubarry" (der Porzellandekoration des 18. Jahrhunderts entlehnt) in der Biedermeierzeit selbst nicht vorkommen.

[2]) Bericht der „Beurtheilungs-Commission über die 1836 stattgefundene Ausstellung der böhmischen Gewerbsprodukte" (Prag 1837) S. 66. — Ein mit weißem Krystallemail und Türkisglas überfangener farbloser Becher mit plumpem Schliff aus dem Wiener Technischen Museum stammt aus der Annathaler Glasfabrik von 1842.

[3]) Im Jahre 1847 hatte die Firma Lobmeyr in Wien u. a. noch eine doppelt überfangene Milch- und Rubinglas-Butterdose machen lassen, die sich im Technischen Museum in Wien befindet.

[4]) Die „Farbenätze" ist keine glückliche, aber die meist eingebürgerte Bezeichnung. Selbstverständlich hat sie mit der farblosen Fluorsäureätzung (mit der sie z. B. Julius Leisching in den Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums in Brünn 1914, Nr. 8, S. 121, zusammenwirft) gar nichts zu tun. Deswegen schlägt auch H. Strehblow (a. a. O. S. 143) das Wort „Beize" (Gelbbeize, Rotbeize) dafür vor,

Farbenabwechslung gestattet; dagegen eine Dickwandigkeit an und für sich — wenn es nicht der Schliff oder der nachherige Schnitt erfordert — nicht zur Voraussetzung hat. Die Farbenätze, mitunter auch (irrtümlich) „Lasur" oder am besten „Imprägnierung" genannt, beschränkt sich in der Biedermeierzeit lediglich auf die beiden Farben Silbergelb und Kupferrot, dem häufig — aber in anderer Technik, nämlich nur als deutlich spürbarer, d. h. glanzbeeinträchtigender Transparentfarbenauftrag — noch Lasuren von Hellblau, Manganviolett, Rosa oder Hellgrün[1]) hinzugesellt werden, die sich jedoch an Durchsichtigkeit und Feuer mit der Silberchloridätze, die die Tafelglasmalerei seit dem 14. Jahrhundert vollständig beherrscht und nie verloren hat, ebensowenig messen kann, wie mit der Rubinätze (der „Rubinierung" oder dem „Kunstrubin"), die auf den vielgewandten nordböhmischen Glasraffineur Friedrich Egermann in Blottendorf bei Haida, später in Haida selbst, zurückgeht. Zum Unterschied von der Massenfärbung und vom Überfang ist dies keine Angelegenheit der Glashütte oder Glasfabrik; das Silbersalz bzw. Kupfervitriol wird mit einem dünnen Brei von Gummiwasser und gelber Erde auf das bereits ganz fertig geschliffene Glas „gestrichen" und im Muffelfeuer — beim Kunstrubin in drei gesonderten Bränden in besonderem Verfahren[2]) — eingebrannt; nachdem der Brei vom wieder abgekühlten Glas abgewaschen ist, erscheint auf der Glasoberfläche die gelbe bzw. schön granatrote Farbe, körperlich nicht wahrnehmbar aufliegend, sondern vollständig in die oberste Schicht eingedrungen; die Schliffflächen mit ihrem Glanze sind durch die Farbenätze in keiner Weise beeinträchtigt worden; allerdings ist dieser dünne Farbenhauch Beschädigungen viel leichter ausgesetzt als der Farbenüberfang, so daß gebrauchte rubinierte Gläser häufig Kratzer aufweisen oder an scharfen Schliffkanten die rote Farbe eingebüßt haben. Sowohl gelbgeätzte als auch rotgeätzte Gläser zeigen im auffallenden Licht (nicht wie beim Goldrubin im durchfallenden Licht!) nicht selten einen äußerlichen bläulichen Hauchschimmer, wodurch man auch solche Objekte, die auf beiden Seiten imprägniert sind, auch dann, wenn sie noch keine Beschädigungen oder Fehler aufweisen, von in der Masse gefärbten Gläsern auseinanderhalten kann.

Für F. Egermann, der mit anderen, besseren Erfindungen auf keinen grünen Zweig gekommen war, bildeten die Gläser mit Farbenimprägnierung namentlich in den späteren Jahren die Haupteinnahmequelle. Mit der Silbergelbätze ist er um

---

das jedoch in alter Zeit nicht üblich ist; nur in einem einzigen Fall fand ich den Ausdruck „marmorartig gebeizt" bei einer Zuckerbüchse der Harrachschen Fabrik auf der Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 1272), jedoch offenbar in anderer Bedeutung gebraucht. Nicht übel ist der dafür (z. B. im Kothgasserkreise) auch gebräuchliche Name „Dunstgelb", der jedoch gerade in den Glasgebieten nie heimisch geworden ist. — Besonders hüte man sich vor Verwechslungen von „Farbenätze" mit Überfang, was namentlich Alfred Walcher von Molthein (Nordböhmische Überfanggläser der Biedermeierzeit, in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIV, 1911 p. 1 ff. und Tafel 2) widerfuhr, wodurch noch mehr Verwirrung in die bisherige Literatur gebracht wurde. — Die Bezeichnung B. Buchers (Gläsersammluug des Österr. Museums S. 116) „Metallisch kupferrot" ist eine nichtssagende Tautologie, die die Unterscheidung von Massefärbung und Überfang offen läßt. Nicht gerade glücklicher ist die französische Bezeichnung „verre ambré" für gelb geätzte, eigentlich nur gelbbraune Gläser. — Der Jahresbericht des Kunstgew. Museums in Prag für 1917, S. 17, spricht gar von einem „gelb glasierten" Glas von 1836, was eine irreführende Entlehnung aus dem keramischen Gebiete bedeutet, die in der Biedermeierzeit nur sehr selten, und zwar nur für Überfang, nicht für Farbenätze gebraucht wird, z. B. im Bericht der Prager Ausstellung von 1829 bei Nr. 1277.

[1]) Erst in neuerer Zeit hat Carl Goldberg in Haida auch eine richtige, satte Grünätze wenigstens auf Versuchsstücken herausgebracht, aber noch nicht industriell verwertet.

[2]) Vgl. Strehblow a. a. O. S. 146.

1820[1]) herausgekommen; das Kunstrubin[2]) ist ihm — trotz seiner unausgesetzten chemischen Versuche und Studien der Schweighäuserschen Rezepte — noch zu Ende der zwanziger Jahre nicht erreichbar, sondern gelingt erst nach und nach bei seinen Lithyalinexperimenten, z. B. in Verbindung mit Kupfergrün, was durch die Brandschwierigkeiten leicht erklärt wird. Der „kunstrote Trinkbecher“ um 2 fl. 12 kr. C. M., den er auf der Prager Ausstellung von 1829 (Nr. 1191) unter seinen Lithyalinobjekten vorführt, wird sicherlich noch eine opake oder halbopake Kupferfärbung bedeuten. Auf der Prager Ausstellung von 1831 (Nr. 1392) sehen wir in seiner Kollektion auch noch ein Zwitterding, nämlich einen „kunstrothen Mundbecher mit durchsichtig grünen Medaillons und Iris-Gold“ um 3 fl. 4 kr. C. M. sowie (Nr. 1867) eine kunstrote Teebüchse mit durchsichtig grünen Medaillons und fein „graphierter“ chinesischer Goldverzierung, die beide mehr zu den Lithyalingläsern gezählt werden könnten; auch bei der Wiener Ausstellung von 1835 erscheinen nur „mehrere Proben neuer Versuche“, u. a. ein „Rubinglaspokal mit braunem Spiegel“, also noch immer nichts Vollkommenes. Aber nach und nach müssen die Schwierigkeiten der drei Brände überwunden worden sein, und gegen das Jahr 1840 kommt er endlich ganz hinter das „Gehämniß“, das auch gleich auf Ausstellungen (z. B. in Mainz 1842)[3]) wie in der Presse[4]) gerühmt, — aber auch alsbald verraten und anderwärts, sogar in Amerika, nachgeahmt und ausgebeutet wird. Welchen Umfang die Verwendung der Farbenätze baldigst annimmt, sehen wir aus der Nachricht[5]), daß Egermann schon 1842 an 200 Menschen beschäftigt und jährlich 2000 bis 2500 Zentner Rohglas in einem Verkaufswert von 80000 bis 100000 fl. C. M. verarbeiten läßt. Solche Massen, die überall durch die Konkurrenz bedeutend vervielfacht wurden, verlieren rasch jede Qualität; sie sinken — namentlich in Verbindung mit der miserablen Glanzvergoldung der Ränder — in den nächsten zwei Jahrzehnten zu billigster, ordinärster Exportware hinab. Die Verdienstseite Egermanns, auf der seine besten Lithyalingläser rühmlich für ihn zeugen, wird durch die Schuldseite, auf der die Ausartung des Kunstrubins durch ihn und seine Nachfolger gebucht werden muß, nachteilig beeinflußt. Der uferlosen

[1]) Mit den Jahreszahlen nimmt es der alternde Egermann nicht genau, indem er diese „Erfindung“ bald mit „1820“, bald mit „1825“, in dem Oktavbüchlein mit vermischten Aufzeichnungen (im Besitz von Herbert Tschinkel in Oberkreibitz) sogar in das Jahr 1815 setzt. Das Rezept ist beigefügt. Hier wird auch gesagt, daß Haidaer Glasma'er die Rubinätze, deren „Gehämniß“ übrigens an dieser Stelle herausgeschnitten ist, bald nach St. Louis verschleppt hätten. — Auch in Karlsbad wurde die Rubinätze von Mattoni und seinen Schülern bald aufgenommen.

[2]) Ebenso unzuverläßlich ist die (spätere) Zettelsignatur auf einer großen, beiderseitig rubinierten, kürbisförmigen Henkelkanne, die aus dem Egermannhause in Haida in die ehemalige (1907) Sammlung Liske nach Zittau kam. Auf dem Zettel war zu lesen: „Rubi Ueberzug auf Cristal, erfunden durch Friedr. Egermann; Zeit 1825“. Gewiß handelt es sich um eines der frühesten, ihm ganz gelungenen Stücke, das jedoch erst den spätesten dreißiger Jahren angehören kann.

[3]) Hektor Rößler: Bericht über die allgemeine deutsche Industrieausstellung Mainz 1842 (Darmstadt 1843) S. 272. — Die daselbst befindliche Angabe, die Methode Egermanns bestehe im Überzug der Glasfläche „mit Goldpurpur in flüssigem Zustand“ ist unzutreffend; wahrscheinlich liegt ihr eine absichtliche Verschleierung aus dem Kreise Egermanns zugrunde, der auch sonst die merkwürdigsten Anekdoten zur Ablenkung in Umlauf zu bringen pflegte.

[4]) Dr. Kreuzberg im „Gewerbeblatt für Sachsen“ VII (1842) S. 136 und 137, ein Referat, auf das Egermann nach seiner Versicherung besonders stolz war, obwohl es keine tiefgründige Kennerschaft verrät. — Wie sehr übrigens Egermann sein Kunstrubinglas selbst schätzte, geht auch — nach seinen eigenen Aufzeichnungen (bei Tschinkel in Oberkreibitz) daraus hervor, daß er dem Hofkaplan Dietel der Kaiserin Marie Anna, als er ihn 1851 um eine Audienz beim Kaiser ersucht, nebst zwei Briefbeschwerern „ein Kunstrubinglas mit dem Residenzschloß von Reichstatt“ (dem Sommersitz des Kaiserpaares bei Haida) verehrt.

[5]) Dr. Kreuzberg a. a. O.

Übertreibung und Versimpelung ist es zuzuschreiben, daß mit der Rubinätze bald die an sich so schöne Rubinfärbung des Glases überhaupt ebenso in Acht und Bann getan wurde, wie dies mit der nicht weniger schönen Kobaltglasfarbe durch die Überproduktion von Überfanggläsern der Fall war; mehr als ein Menschenalter mußte nach solchem Mißbrauch vergehen, ehe es uns einigermaßen möglich wurde, uns an den schönsten Glasfärbungen von Granatrot und Kornblumenblau wieder zu erfreuen. —

Schon zur Zeit der ersten Rubinierungsversuche treten übrigens an verschiedenen Stellen Surrogatversuche auf, die sich aber, als die Rubinätze sich vollständig entwickelt hatte, rasch wieder verlieren. Nicht nur die rosa Farbe, sondern auch Blau — beide nur in hellen Tönen —, ferner Manganviolett und Grün werden als gewöhnliche Transparentfarben aufgemalt und eingebrannt, wodurch aber — zum Unterschied von Gelb- und Rotätze — der Glanz des Facettenschliffes aufgehoben wird. Diese gewöhnlich matt und etwas fleckig wirkenden Färbungen, die meist auch mit Ornamentschnitt oder auch Schwarzlotradierung kombiniert werden, heißen Lasuren und sind besonders zwischen 1835 und 1840 sehr häufig. So bringt z. B. das Wiener Ausstellungsjahr 1835 „Amethyst-" und „Aquamarinlasuren"[1]) aus den Fabriken der Grafen Buquoy und Harrach, und von 1836 ist ein Winzerfestkelch mit Amethystlasur nebst ausradiertem Schwarzlotdekor von F. Steigerwald in Haida im Technischen Museum in Wien datiert. Sonderbarerweise werden diese Lasuren (auch mit Silbergelbätze abwechselnd) gleichzeitig[2]) auch in Vertikalstreifenform auf den Facetten eines und desselben Glases nebeneinander angeordnet verwendet, wobei jede der drei bis vier Farben sich in der Diagonale wiederholt. —

Die übermäßige Farbenfreude der Biedermeierzeit, die sich übrigens auf die großen, auch jetzt farblos bleibenden Tafelglasservice nicht auch erstreckt, kommt mitunter in Einzelheiten zum Ausdruck, die einen erst viel später ausgereiften Gedanken bereits voll ausgebildet zeigen: So steht im Schloß Zwingenberg am Neckar (Nr. 189/71) ein grünlackierter Wasserkelch-Blechträger aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, dessen in der Form ganz übereinstimmende Kelche verschiedene Farben aufweisen, nämlich Rosa, Dunkelrubin, Smaragdgrün, Urangelb, Alabasterweiß, Alabastertürkisblau und Alabasterrosa. Erst ein Menschenalter später kehrt diese Idee für solche Getränke, die nach aufgehobener Tafel serviert werden, wieder. Ein anderes, ebenfalls vereinzeltes Beispiel war auf der Berliner Gewerbeausstellung von 1844 zu sehen[3]), nämlich ein Kronleuchter der Josephinenhütte von Schreiberhau, der zugleich eine Musterkarte der verschiedensten Glasfärbungen und Verarbeitungstechniken sein sollte, um zu beweisen, daß diese Fabrik „alle Glasarten erzeugt, welche Böhmen liefert"; unter dieser didaktisch-kommerziellen Absicht mag der künstlerische Gesamteindruck etwas zu kurz gekommen sein. Mitunter wird aber auch das Farbenglas zur betreffenden Umgebung recht fein abgestimmt; so präsentiert sich eine urangrüne Waschgarnitur auf einem Mahagoni-Toilettetischchen in Chippendale-Art (bei Dr. Max Strauß in Wien) ganz reizend, zum Unterschied von den nicht viel späteren alabaster-

[1]) Wohl zu unterscheiden von den früher genannten „Amethyst-, Rubin-, Topas-Kompositionen" usw., die als Zapfenüberfang in der Glashütte verwendet wurden, während die „Amethyst-Lasuren" usw. auf die fertigen Gläser aufgestrichen und in der Muffel eingebrannt werden.

[2]) Ein solches Glas mit Ansichten von Teplitz und dem Datum des 29. Juli 1840 z. B. in der Auktion Dr. Köhler in Wien (bei C. J. Wawra 1917) Nr. 683. — Aber schon 1835 erscheinen uns mehrere ebenso behandelte, nachher auch geschnittene Becher im Kalkulationsmusterbuch von 1835 der Firma Ignaz Palme & Comp. in Parchen (heute Reinhold Palme Söhne in Haida); ebenso als Neuheiten von 1835 im Museum von Sèvres (Brongniart a. a. O. Tafel 55).

[3]) Amtlicher Bericht III, S. 56, Nr. 157.

blauen Waschtischgarnituren, die man in alten Schlössern antreffen kann (z. B. im Toilettenzimmer Ludwigs II. in Schloß Berg am Starnberger See).

Die Farbenorgien fallen übrigens mit der Biedermeierzeit nicht vollständig zusammen, sondern toben sich in dem Halbjahrhundert von etwa 1820 bis 1870 aus; ja gerade aus den beiden Jahrzehnten von 1850 bis 1870 finden sich die unerquicklichsten Beispiele, so daß eine lange Brachzeit notwendig war, ehe die „Freundschaftsgläser" (übrigens mehr als Objekte der Fälscherindustrie) und ähnliche Objekte mit Überfang oder Farbenätze wieder, wie in den letzten Jahren, Boden gewinnen konnten und ehe wir uns wieder etwas an das mit den Bleigläsern, die vielfach eben Farbengläser sind, zusammenhängende größere Gewicht, das für die Standfestigkeit von Behältnissen doch auch seine Vorzüge hat, zu gewöhnen vermochten.

# Hyalith und Lithyalin nebst anderen Steingläsern[1].

Glas und Stein sind vom kunstgewerblichen Standpunkte alte Rivalen. Feste Grenzen lassen sich zwischen diesen beiden Stoffen schon deshalb schwer ziehen, weil beide, wenigstens im kalten Zustande, auf dieselben technischen Bearbeitungsmöglichkeiten — hauptsächlich Schliff und Schnitt — und damit auch auf die fast ganz gleichen Werkzeuge und Hilfsmittel angewiesen sind. Der innige Zusammenhang von Glas und Edelstein ist vielleicht nie poetisch schlichter in Worte gefaßt worden, wie von dem alten Joachimsthaler Pfarrer Johann Mathesius (1562), der in seiner 15. „Predig von dem Glaßmachen"[2]) erzählt, daß „vnser Gott sein eygen Glaßhütten vnter der erden hat, vnnd machet die schönsten durchsichtigen leibe, von edlen steinen, Crystallen, barillen, Chalcedonien, vnd schöne helle flüß, allerley farben." — Aber der Mensch strengt sich seit jeher an, die Natur zu überbieten; abgesehen davon, daß ihm in den letzten Jahrzehnten die Synthese der kostbarsten Edelsteine bereits gelungen ist, hat er sich immer bemüht, in Glas Aussehen, Farbe, Klarheit und Leuchtkraft natürlich gewachsener Steine — auch zu betrügerischen Zwecken — nachzuahmen. Ja, nicht zufrieden mit dem, was die Natur bietet, sucht er deren reiche Farbenskala oder Äderungsstruktur in der Glashütte zu übertrumpfen. Wenn der Hüttentechniker, der dem heißen Glase leicht allerlei dem gewachsenen Stein nicht stoffgemäße Formen zu geben vermag und in den Größenverhältnissen der Erzeugnisse jeden Wettbewerb vollständig schlägt, mit dem Glaschemiker zusammenarbeitet, dann gibt es in dieser Richtung kaum noch irgendeine Schwierigkeit. Seitdem wir auch das Gold und Selen zur Rubinfärbung des Glases benützen und selbst Opal- und Aventuringlas erzeugen können, hat die ganze Mineralogie an transparenten oder opaken Nuancen nichts mehr, was im Glase nicht genau so zu machen wäre, und für manche bereits mit Glück versuchte Farbenwirkung des Glases gibt es kein Naturvorbild, so daß sich der Edelstein fast nur auf seine größere Härte und seinen mit der Seltenheit wachsenden Materialwert berufen kann, gegen welche Eigenschaften das verhältnismäßig sehr wohlfeile Glas natürlich den Kürzeren zieht.

Die teuersten Edelsteine waren es zunächst, die das Glas gern imitierte; und das geschah oft nicht zu seinem Vorteil. Viel wichtiger wurde der Wetteifer mit den

[1]) Erweiterte Wiedergabe aus der Zeitschrift „Der Cicerone" (Leipzig) XIV, Heft 6, März 1922, S. 221 ff.

[2]) Die beste Ausgabe in den „Ausgewählten Werken" des Mathesius, die Dr. Georg Loesche im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft in Böhmen für die „Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen" XIV (Prag, 1904) besorgte, sollte auch in der Glasliteratur an Stelle früherer, unkritischer Nachdrucke benützt werden.

Halbedelsteinen. Abgesehen davon, daß uns die Konkurrenz mit dem Bergkrystall eine immer größere Vervollkommnung des farblosen Glases bis zum schönsten Krystallglas brachte, führte die Anlehnung an Achat, Chalcedon, Karneol oder sogar nur an verschiedene Marmorarten zu interessanten Versuchen mit Metallsalzen und Metallreduktionen, die immer weitere Kreise zogen.

Die größten Schwierigkeiten hatten die Glashütten, bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts Kunckels Potsdamer Goldrubin den Bann brach, mit der roten Farbe. Granat- oder Rubinrot war dem ganzen Altertum trotz seiner sonst überraschenden Glas-Farbenskala unbekannt. Die uns von Pausanias (um 180 v. Chr.) übermittelten Purpurbecher von Lesbos waren gewiß nichts anderes als rötlich-violette Manganfärbungen, und unter dem antiken „Hämatinon" („Purpurin")[1]) haben wir wohl mit Kupferoxydul gefärbtes, opak siegellackrotes Glas zu verstehen, das mit dem für Ringgemmen beliebten Karneol mehr für Schmuck- und Mosaiksteine zu wetteifern hatte, an Glanz und Feuer allerdings die spätere keramische terra sigillata wesentlich überragt. — Im Mittelalter tritt mit dem allgemeinen Rückgange der Glasmacherkunst auch die Glasfärbung sehr in den Hintergrund; erst die Venetianer knüpften an die abgerissene Überlieferung von Alexandrien wieder an und beherrschten schon im 15. Jahrhundert eine überraschend reiche Reihe von Farbentönen, deren sie sich in der Hohlglasindustrie wie bei der Erzeugung von Mosaiksteinchen und Glasperlen mit vollem Erfolg bedienten. Zu den Farbenkombinationen traten auch die verschiedenen Marmorierungen, das reizvolle Spiel des bunten Geäders, das sie schon in spätgotischen, meist grau-grünliche und bräunliche Töne mischenden Pokalen, Bechern oder Schalen zu großer Vollkommenheit ausgebildet hatten, während sie die rohere Art der Marmorierung oder — besser gesagt — Sprenkelung mit verwärmten Farbenbrocken auf Beinglas vorwiegend den nördlichen Hütten überließen.

Auch siegellackrotes marmoriertes Glas wurde bereits spätestens im 17. Jahrhundert hergestellt. In dem nachweislich vor 1671 vergrabenen Schwanstädter Fund des Museums von Linz a. D. befindet sich ein kreisrundes Tellerchen dieser Art, als dessen Heimat Venedig anzusprechen ist; auch das trichterförmige Kelchglas der Bayerischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg geht auf Venedig zurück. Eine direkte Nachahmung von Halbedelstein ist schon aus dem Grunde ausgeschlossen, weil die Venetianer in ihrer besten Zeit die Hohlgläser in der Hütte selbst fertigzustellen pflegten, d. h. nur dem Glasstil im engeren Wortsinne huldigten und den dem Glase doch auch nicht stoffwidrigen Krystallstil, d. h. den Schliff und Schnitt — ehe sie im 18. Jahrhundert der Wettbewerb mit Böhmen dazu zwang —, gern ganz ausschalteten. Aber auch auf deutschem Boden wurden ungeschliffene, siegellackrote oder -braune marmorierte Hohlgläser gemacht; das älteste davon vielleicht jenes Bruchstück eines Becherfußes, den das Museum von Speyer bewahrt und der sicher nicht venetianischen Ursprungs ist. Die technische Unvollkommenheit dieser leichten, dünnwandigen Arbeiten, die nicht selten die Form größerer, oben ausgeschweifter Becher oder Vasen haben, muß nicht immer den Rückschluß auf ein höheres Alter gestatten; die meisten Stücke werden erst dem 18. Jahrhundert angehören, ja vielfach erst dessen zweiter Hälfte, wie uns die Rokoko-Goldmalerei auf einem kleineren Becher dieser Art zeigt, der mit der Sammlung W. Fröhlich-Bautzen in das Görlitzer Kaiser-Friedrich-Museum kam. Ein siegellackrotes Krüglein der Gläserausstellung im Österreichischen

[1]) Die Wiedererfindung des „Haematinon" („porporino antico") im 19. Jahrhundert verdankt man bekanntlich dem Münchner Chemiker und Hygieniker Max Pettenkofer, der dafür von der deutschen Industrieausstellung in München 1854 eine Ehrenmünze erhielt. Vgl. den „Bericht der Beurtheilungs-Commission" dieser Ausstellung, IX. Gruppe, S. 50, Nr. 683. — Über Haematinon siehe auch Dinglers Polytechn. Journal CVII, 76, 188.

Museum in Wien 1922 (Nr. 866) zeigte auf dem alten, zugehörigen Zinndeckel die Jahreszahl 1761.

Diesen ungeschliffenen Gläsern stehen aber sicher bereits im 18. Jahrhundert auch etwas stärkere, aber auch nicht schwere, siegellackrote geäderte Gläser gegenüber, die meist in schmalen Facetten geschliffen sind. Auch bei diesen fehlt jegliche Datierung. Nur die Gold- und Silbermalerei auf einigen Exemplaren — wie auf dem 14kantigen Becher mit Jäger und Hund im Österreichischen Museum in Wien (Ausstellung 1922, Nr. 868), auf dem konischen Becher mit Hirsch und Rokokoschnörkel in (schwarz gewordener) Silbermalerei der Sammlung J. Mühsam in Berlin oder auf dem ebenfalls siegellackroten, facettierten Henkelbecher mit Rokokolandschaft in Gold und Silber der Sammlung Gustav Schmidt in Reichenberg in Böhmen — gibt uns mitunter einigen Aufschluß, daß wir ihre Heimat in Riesengebirgshütten um 1770—80 zu suchen haben; einige sind aber sicherlich älter, wie etwa die facettierten Becher der Museen von Kassel und Straßburg oder die ebenfalls siegellackroten, mit Kugelschliff dekorierten sechs Teller des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, oder die schmalen Flaschen im Berliner Schloßmuseum. Manches dürfte auch auf die in Farbengläsern aller Art besonders tüchtige Potsdamer Hütte zurückgehen, von der ein „kleiner Aufsatz von sieben Stücken auf agatene Art“ schon im Inventar des Schlosses Monbijou von 1738[1]) aufgeführt wird. Vielleicht handelt es sich aber in diesem Falle auch nur um Hinterglas-Marmormalerei[2]), die ja schon in Kunckels „Ars vitriaria (II. I. 27) vom Jahre 1679 für das „curieuse“ Doppelwandglas, den Ahnherrn der späteren Zwischengoldgläser, empfohlen wird und auch in Tafelglasarbeiten bekannt ist. Jedenfalls wird auch dadurch die Vorliebe für Marmorierungen aller Art in der Blütezeit des stucco lustro deutlich veranschaulicht.

Ob und in welchem Umfange rotbraune geschliffene oder ungeschliffene Glasgefäße auf Ehrenfried Walter von Tschirnhausen (1651—1708) zurückgeführt werden dürfen, ist mindestens fraglich[3]). Wir wissen nur, daß dieser große Physiker und Chemiker einige Glashütten für gewöhnliches oder besseres Glas errichtet hat und ferner etwa von Ende 1707 bis zu seinem Ableben auf der Venusbastei in Dresden mit Böttger, der damals an dem rotbraunen Steinzeug arbeitete, vielfache keramische Versuche zur Porzellanerfindung machte, wobei auch seine großen Brennspiegel eine Rolle gespielt haben sollen, die einzigen Glaserzeugnisse, die neben milchweißem Porzellanglas erwähnt werden. Was die Dresdner Porzellansammlung an leichtem, ungeschliffenem, braunrotem Glasgeschirr — ein Leuchter, eine Schale, eine zerbrochene Tasse — nur auf Vermutungen und wenig beweiskräftige Überlieferungen hin als sogenannte „Tschirnhausengläser“ verwahrt, ist ebensowenig authentisch wie etwa die rote Tasse bei einem Fräulein Posern in Dresden[4]) oder das Täßchen mit der

---

[1]) Robert Schmidt, Brandenburgische Gläser (Berlin, 1914), S. 59.

[2]) Für spätere Zeiten sind allerdings Achatgläser von Zechlin nachgewiesen, obwohl der mittlere Pokal aus dem Märkischen Museum, den R. Schmidt a. a. O., Abb. 17, wiedergibt, gewiß recht tief ins 18. Jahrhundert zurückgreifen wird.

[3]) Vgl. Ernst Zimmermann, „Egermann oder Tschirnhausen?“ in der Zeitschrift der „Kunstwanderer“, 2. Juliheft 1921, S. 448f. — Wenn hier der Versuch gemacht wird, alle siegellackroten Glaserzeugnisse dem Haidaer Führer der böhmischen Biedermeier-Glasraffineure zuzuschreiben, so ist dies unhaltbar. Die beiden dort abgebildeten Objekte der Dresdner Porzellansammlung stammen nicht aus Haida — die Schreibweise „Hayda“ oder „Heyde“ ist antiquiert — und nicht aus der Biedermeierzeit, sind vielmehr deutsche Erzeugnisse, die noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehören werden. Deshalb brauchen sie natürlich mit Tschirnhausen nicht das Geringste zu tun zu haben. — Aber auch die Ansicht von A. Demmin (Beschreibendes Verzeichnis seiner Sammlung, 1882, Nr. 292) der berühmte Potsdamer Chemiker Kunckel hätte rote Achatgläser selbst hergestellt, ist aus der Luft gegriffen.

[4]) Abbildung bei K. Berling, Das Meißner Porzellan, 1900, S. 6.

schwarzen Zeichnung im Städtischen Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle a. S.[1]) oder die henkellose, dünne, marmorierte Teeschale aus dem Besitz eines Fräuleins Kießling, die auf der Ausstellung in Zittau (1901) zu sehen war. — Die größte Verwirrung brachte in diese Angelegenheit die Ausstellung alten Kunstgewerbes im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig 1897[2]), die eine große Serie meist Robert Bruck in Dresden gehöriger Gläser als „Tschirnhausenglas" bezeichnete, während es sich bei fast allen Stücken sicherlich um die später zu besprechenden Lithyalingläser von Egermann (um 1830—40) handelte. — Verwechslungen von Steinglaserzeugnissen des 18. Jahrhunderts mit denen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind allerdings namentlich bei geschliffenen Stücken von schlichter Formgebung leicht möglich, obwohl die letzteren meist dicker, daher wesentlich schwerer zu sein pflegen und vielfach eine hellere, leuchtendere, weniger bräunliche Siegellackfarbe aufweisen; außerdem sind sie an Zahl ungleich häufiger, da mehrere Glasfabriken zwischen 1820—50 fast ausschließlich auf ihre Erzeugung eingestellt waren, während es sich im 18. Jahrhundert nur da und dort um eine gelegentliche Produktion handelt, deren leicht zerbrechliche Zeugen — Surrogate für Böttger-Steinzeug — im Laufe der Zeit meist zugrunde gegangen sind.

Die Haupterzeugungsstätten für das siegellackrote Glas der Biedermeierzeit befinden sich auf der im deutschen Sprachgebiet von Südböhmen, an der Grenze von Niederösterreich liegenden Herrschaft Gratzen (nicht „Kratzen"), wo bereits unter dem Geschlecht der Rosenberge im 16. Jahrhundert die Glasindustrie blühte. Im Jahre 1803 erbte diese Herrschaft Georg Franz August Longueval Graf von Buquoy (1781—1851) von seinem Oheim, übernahm die bereits bestehenden Hütten Georgenthal (seit 1792) 1804, Silberberg (seit 1771) 1812, Paulina (seit 1793) 1814 und Bonaventura (seit 1795) 1815 in eigene Regie[3]) und fügte an Stelle des aufgelassenen Johannesthal 1838 noch die neue Fabrik von Schwarzthal hinzu; auch auf anderen Gebieten selbst als Erfinder tätig, brachte er die Steinglaserzeugung namentlich in Georgenthal und Silberberg zu hoher Blüte, vorzüglich unterstützt von seinem Fabriksdirektor Bartholomäus Rösler, der auch für die entsprechenden Schleifer- und Malerwerkstätten sorgte und der ganzen Produktion ein beträchtliches Qualitätsniveau zu geben wußte, wenn auch ein großer Teil der allmählich auf mehr als 900 Köpfe angewachsenen Arbeiterfamilien auch mit anderem, namentlich gewöhnlichem Gebrauchsglas beschäftigt war. Aber

Abb. 239. Graf Buquoysche schwarze Hyalith-Urne, vor 1820, (Deckelknauf fehlt. (Prag, Städtisches Museum.)

[1]) Jahresbericht dieses Museums für 1912, S. 24.

[2]) Katalog dieser Ausstellung (Juni bis Oktob. 1897), S. 145 ff. — Abteilung VII „Tschirnhausenglas und ähnliche geschliffene Arbeiten ungewisser Herkunft; Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts". — Nur die Nummern 980 und 982 konnten wenigstens der Zeit von Tschirnhausen angehören.

[3]) Jahrbuch „Libussa" (Prag), 1844, S. 391 ff. (Paul Alois Klar.)

das meist sorgfältig geschliffene, vielfach auch mit Goldrändern oder Goldornamenten bemalte hellsiegellackrote Glas tritt sehr in den Hintergrund gegenüber der anderen Hauptart des Steinglases, das ebenfalls vornehmlich in Georgenthal erzeugt wurde, nämlich dem ganz undurchsichtigen, vollkommen schwarzen Glase[1]), auf das immer mehr der Name „Hyalith" — eine griechische Bezeichnung ist bei der klassizistischen Stimmung um 1820 selbstverständlich — eingeschränkt wurde (vgl. Abb. 239ff.).

Alles, was wir aus der Zeit vorher an schwarzem Glase kennen, ist eigentlich dunkellila, dunkelblau oder dunkelgrün, was bei durchfallendem Sonnenlicht meist leicht erkenntlich ist. Einige Manganfärbungen sind allerdings manchmal recht tiefdunkel. Aber selbst die Negerkopfflakons, die in manchen Sammlungen[2]) anzutreffen sind und teils aus Murano, teils wohl aus der Schweiz stammen, sind gewöhnlich nur tiefdunkles manganviolettes Glas; die 1707 datierte vierseitige Flasche des Jacob Gilbert auf der Veste Coburg ist z. B. tiefdunkelgrün. Und von derselben Art wird wohl auch das „ganz Theezeug von schwarz Glas" gewesen sein, daß der Kronprinz und spätere Preußenkönig Friedrich am 25. August 1726 in der Potsdamer Hütte bestellte[3]), desgleichen das Potsdamer schwarze Glas, das im Inventar von Monbijou um 1738 erwähnt wird, und zwar ein Aufsatz von vier Stücken, Teetöpfe, Teetassen, eine Kaffeekanne, eine Spülkumme, teils mit Landschaften, teils mit Blumen in Gold und Silber, Rot, Blau oder Grün — vielleicht in kalten, heute längst abgeriebenen Farben[4]) — bemalt. Erst 1804, also um dieselbe Zeit, als Graf Buquoy seine Glasfabriken zu reformieren beginnt, gelangt man in Zechlin, als der Pächter Stropp die Pottasche durch Schönebecker Soda ersetzen will, durch Zufall zu einem anderen schwarzen Glas, das man zu Vasen, Zuckerdosen, Salzfässern, Platten und anderen, in Silber zu fassenden Artikeln heranziehen und auch, da sie „dem Wedgwoodischen Guthe vollkommen ähnlich sind", schleifen lassen will.

„Wedgwood" war offenbar das Zauberwort, das auch dem schwarzen Hyalith eine uns in diesem Umfange heute fast unverständliche Beliebtheit und Verbreitung sicherte. Mehr zufällig ist der Zusammenhang mit dem Schwarzglas der Alten, dem „vitrum Obsidianum", das mehr als vulkanisches Naturprodukt[5]) denn als Artefakt in Betracht kommt, wie auch etwa mit dem Augstein oder Gagat (Jet, Pechkohle), der seit dem ausgehenden Mittelalter geschliffen für Schmucksteine oder Paternosterkränze Verwendung fand. Wie der rote Hyalith durch Weedgwoods „Rosso antico" in seiner Popularität unterstützt worden sein mag, ist es Wedgwoods schwarze „Basaltware" (das sogenannte „Egyptian black"), die dem schwarzen Hyalith helfend zur Seite stand. Das erkennt man nicht nur daraus, daß sich manche Hyalithgefäße, nament-

---

[1]) Über die technische Seite vgl. Dr. E. Plenske, „Beitrag zur Herstellung von Schwarzglas", in der Zeitschrift „Sprechsaal" (Koburg), 1913, S. 612ff.

[2]) Aug. Demmin (Beschreibendes Verzeichnis seiner Sammlung 1882, Nr. 698) datiert solche Arbeiten, die meist erst dem 17. und 18. Jahrhundert angehören, zu früh.

[3]) Rob. Schmidt, Brandenburgische Gläser, S. 42. — Da Potsdamer schwarze Gläser aus jener Zeit noch nicht einwandfrei nachgewiesen sind, gerieten 1913 bei der schönen Ausstellung brandenburgischer Gläser im Berliner Kunstgewerbemuseum eine ganze Reihe Buquoyscher Hyalithgläser versehentlich in diese Umgebung, ein Irrtum, den Robert Schmidt bald einsah und richtig stellte, bevor noch — wie in der oben erwähnten Tschirnhausenfrage — eine nennenswerte Verwirrung angerichtet wurde. Die Gold-Chinoiserien der Hyalithgläser haben tatsächlich eine gewisse Verwandtschaft mit den Höroldt-Porzellanmalereien um 1730, was sich dadurch erklärt, daß beide — direkt oder indirekt — mit den gleichen chinesischen oder pseudochinesischen Lackmalereien auf Tapeten und Möbeln usw. zusammenhängen.

[4]) Eine solche schwarze Kumme mit kalter Vergoldung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts z. B. in der Sammlung G. W. Schulz in Leipzig.

[5]) Als Kuriosität sei daran erinnert, daß in neuerer Zeit in Wyoming beim Yellowstone-Park in Nordamerika eine ganze Stadt aus Obsidianglas-Bausteinen aufgebaut ist.

lich Tee- und Rahmkännchen, Zuckerdosen oder Schreibzeuge, gerne an Wedgwoodformen anlehnen, sondern viele schwarze und rote Hyalithobjekte auch — allerdings nicht im Relief, sondern in Goldfederzeichnung — Wurmlinien (Abb. 241 Mitte) als Grundmuster aufweisen, wie etwa eine rote Silberberger Schüssel von 1837 im Technischen Museum in Wien[1]), ein schwarzer Becher im Berliner Kunstgewerbemuseum, zwei schwarze Tassen im Schlosse Bürgstein und viele Objekte im Besitze der gräflichen Familie Buquoy in Prag und auf ihren Schlössern oder in den Prager Museen[2]). Ja nicht wenig schwarze Hyalithgläser sind, um sie den keramischen Basaltobjekten im Aussehen noch mehr anzunähern, außen wenigstens teilweise absichtlich mattiert worden; auf einem besonders interessanten, länglichen Teekännchen (im Besitze des Grafen Karl Buquoy)[3]) finden wir sogar vorzüglichen Mattschnitt (zwei Szenen aus der Fuchsfabel nebst Flechtwerkfries); mit großem Aufgebot von Zeit und Kunstfertigkeit ist also hier eine Wirkung angestrebt, die in der Keramik ungleich billiger erreichbar ist.



Abb. 240. Graf Buquoysche schwarze Hyalith-Einsatzvase um 1830. (Wien, Sammlung Professor Dr. E. Ullmann.)

[1]) Datierte Hyalith- oder Lithyalinobjekte kommen sehr selten vor. Aber gerade die genannte Wiener Sammlung ist für die Datierung der keramischen und Glasobjekte der Biedermeierzeit von besonderer Wichtigkeit, weil die Stücke, die meist auf das alte National-Fabriksprodukten-Kabinett zurückgehen, noch die alten Erwerbungszettel mit den Jahren aufgeklebt haben, in denen sie — damals ganz neu entstanden — als Spitzenleistungen heimischer Kunstindustrie erworben worden sind. — Ein schwarzer Becher aus Hyalith (nicht „Lithyalin", wie der Katalog sagt) vom Jahre 1839 ist in der Auktion E. Herzfelder II in Wien (bei L. Schidlof; Nov. 1921) unter Nr. 347 verzeichnet; ein Krügchen derselben Auktion (Nr. 379) trägt wenigstens einen Silberdeckel mit Prager Beschau von 1854.

[2]) Eine ganze Kollektion davon, besonders aus dem Besitz des Prager Adels, war auf der Ausstellung von keramischen und Glasarbeiten böhmischen Ursprungs 1780—1840, November 1907 bis Januar 1908 im Prager Kunstgewerblichen Museum, besonders in Vitrine XVII (Katalog von Dr. K. Chytil und Dr. Fr. Jiřík, S. 132 ff.) zu sehen, ebenso auf der Ausstellung von farbigen böhmischen Gläsern der Empire- und Biedermeierzeit, August bis Oktober 1915, ebenda; Katalog von Dr. F. X. Jiřík, S. 19—22. — Im Jahre 1916 bekam das Prager kunstgewerbliche Museum von H. Waldes eine ganze Serie von 27 Stück Hyalithgläsern geschenkt.

[3]) Katalog der genannten Prager Ausstellung von 1907/08, Nr. 1006.

Die große Masse der schwarzen Hyalithgefäße beschränkt sich im Schliffdekor aber nur auf Rand und matte Bodenfläche und greift zu einer technisch meist vorzüglichen Vergoldung; die Motive sind außer den genannten, mit der Kielfeder ausgeführten Wurmlinien auch gemalte und radierte Streublümchen, Blumen und Schmetterlinge und besonders gern Chinoiserien (Abb. 240 und 243, wie sie auf ostasiatischen Handelslackwaren häufig sind. Aber auch hier scheint die Befruchtung auf dem Umwege über die Keramik erfolgt zu sein, indem man sich an die Wiener Sorgenthal-Porzellantassen hielt, die die Goldchinoiserien auf rotem oder schwarzem Grunde nach Lackvorbildern bereits etwas früher eingeführt hatten. Aber auch gotisierende Goldmusterungen sind keine Seltenheit.

Am 9. Juni 1820 bekam Graf Buquoy für sein Hyalith ein ausschließliches Privileg auf acht Jahre[1]); aber schon von 1817 datiert das erste schwarze Glas seiner



Abb. 241. Graf Buquoysche schwarze Hyalithobjekte (Briefbeschwerer-Flakon, Fußschale, Milchkännchen) mit Golddekor in Federzeichnung, um 1820—30. (Sammlung Pazaurek.)

Fabrikation, eine henkellose Tasse mit Unterschale (im Wiener Technischen Museum). Seither finden wir seine Erzeugnisse[2]) — Vasen (Abb. 239), Dejeuners, Schokoladebecher, Toiletteartikel, Schreibzeuge, Fläschchen für Tee oder Kölnischwasser, Zuckerdosen, Bouillonschalen, Becher, Spielmarken usw. — auf verschiedenen Ausstellungen. So führt seine Silberberger Fabrik 1829 bei der Ausstellung in Prag[3]) folgende acht

[1]) St. v. Keeß und W. C. W. Blumenbach, System. Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen; Wien 1830, II, S. 682. — Schon in St. v. Keeß „Beschreibung der Fabrikate . . ." (Wien 1823) S. 891 wird dieses Privileg erwähnt, und als Bestandteile des Hyaliths, das sich auch für heiße Getränke eigne, werden Eisenschlacken, auch Silberschlacken und Basalt, genannt.

[2]) Zahlreiche schwarze Hyalithgläser, fast ausnahmslos ganz sorgfältig ausgeführt, findet man z. B. in Prag in den Sammlungen des Präsidenten Leon Bondy oder des Oberdirektors A. Ružička wie auch im Náprstekschen Gewerbemuseum; aber auch viele deutsche Schlösser, z. B. Tiefurt bei Weimar, beherbergen davon große Folgen; sie zählten in den zwanziger und dreißiger Jahren zu den beliebtesten Geschenkartikeln. So sendet z. B. Graf Chr. Clam-Gallas aus Prag dem Hofrat Winkler in Dresden als „Andenken der Freundschaft" am 22. April 1824 ein Dejeuner „von feuerfesten böhmischen Glase Hyalit genannt, auf welches der Erfinder Graf Buquoi ein Patent erhalten hat. I. M. die Königin von Sachsen haben unlängst ein ganz gleiches Dejeuner erhalten". (Prager „Bohemia" vom 14. Dezember 1898, Nr. 344, Beilage.)

[3]) „Bericht der Beurtheilungs-Commission" der Ausstellung 1829 (Prag 1831), Anhang „Auszug aus dem Protokolle . . . böhmischer Gewerbsprodukte" S. 77. — Eine interessante,

Gegenstände an: Eine schwarze, vergoldete, vierteilige „Zupftazze" (Abb. 242; wie sie in vornehmen Häusern zum Charpiezupfen beliebt war) um 22 fl. Conv.-Münze, zwei kleinere um 6, bzw. 4 fl. 15 kr., eine „geschälte" Blumenvase (mit Hohlfacettenschliff) um 12 fl. 24 kr., eine etruskische Vase mit Deckel um 8 fl., eine Kompottschale mit Fuß um 16 fl., eine Bonbonniere, in Gold gefaßt, um 12 fl. und ein ebenfalls in Gold gefaßtes „Brazelet" (Armband) um 32 fl. — Für diese Gegenstände bekam die Fabrik eine ehrenvolle Erwähnung, mit der sie offenbar nicht zufrieden war, da sie sich bei der Prager Ausstellung von 1831 nicht beteiligte; erst 1836 finden wir sie und die Georgenthaler Fabrik als Ausstellerin in Prag wieder und zwar auch mit dem besonders gelobten Hyalithglas; diesmal bekommt sie die silberne Medaille, die ihr auch bei der 1. österr. Gewerbeprodukte-Ausstellung in Wien[1]) 1835 treu bleibt; noch 1854 stellt die Gräfl. Buquoysche Fabrik von Schwarzthal in München[2]) neben anderen Gläsern auch Hyalith aus; aber die Modezeit dafür war bereits vorüber. Die



Abb. 242. Hälfte einer vierteiligen „Zupftazze" von schwarzem Buquoy-Hyalith, um 1830. (Sammlung Pazaurek.)

wachsende Konkurrenz und Preisunterbietung hatte zu schlechterer Ausführung geführt; dazu kam noch der Umstand, daß man auch zu nicht einwandfreien Verzierungsarten griff, wie etwa Lackbemalung, noch dazu mit Umdruck, wie wir dies z. B. auf einem Becher des Prager Náprstek-Museum sehen können[3]).

Die gleichzeitigen oder späteren Hyalithkonkurrenten[4]) können sich in der Regel mit Buquoy nicht messen, obwohl einzelne derselben besonders für die Ausstellungen große Anstrengungen machen. Schon 1823 erzeugt der Glashüttenpächter Johann Zich, dann Anton Zich († 1833) in Schwarzau (Niederösterreich, also in nächster Nähe der an der böhmischen Landesgrenze gelegenen Buquoyschen Herrschaft Gratzen, schwarzes „Metallglas", wie z. B. die ebenfalls mit Goldchinoiserien verzierte Zündmaschine (Davysche Platindochtlampe) oder eine mit Meerweibern, Schwänen, Fischen

---

bronzemontierte Tischglocke aus schwarzem Hyalith (nicht „Lithyalin") mit Goldchinoiserien wird z. B. auch im Auktionskatalog E. Herzfelder, Wien (1921) unter Nr. 447 aufgezählt.

[1]) Bericht über diese Ausstellung, Wien 1835, S. 246.

[2]) Münchner allgem. Industrieausstellung 1854; Katalog Nr. 4459.

[3]) Prager Museumsausstellung von 1907/8, Nr. 926; die Medaillons mit Amor im Gefängnisse und dem Triumphwagen der Venus sind zum guten Teile bereits abgesprungen.

[4]) Ein facettierter mattierter, innen ganz vergoldeter, geschweifter, schwarzer Hyalithbecher der früheren (1910) Sammlung guter Biedermeiergläser von Sam. Knopf in Wien II trägt auf der geschliffenen Bodenfläche die Goldsignatur: Haida, Baniavesich, 1851.

usw. in Gold dekorierte, gezänkelte Schale mit Bronzehenkel, beide im Technischen Museum in Wien; er bekommt am 27. Juli 1823 ein einjähriges, dann um vier Jahre verlängertes Privileg auf seine Erfindung, durch Desoxydierung des Glases mit Holzsägespänen oder anderen kohlenstoffhaltigen Körpern ein leichter zu bearbeitendes Schwarzglas zu erzielen, als es das Buquoysche, mit Eisenschlacken und anderen Metalloxyden erzeugte Hyalith ist[1]); im Dekor bleibt er in vollständiger Abhängigkeit von Buquoy. — Für die Prager Ausstellung von 1829 macht der Glasmeister Franz Riedel in Antoniwald (Isergebirge), der sonst hauptsächlich mit Lüsterprismen, Farben-„Stängeln" und Drucksteinchen für die Gablonzer Kurzwarenindustrie beschäftigt ist, eine imposante mattgeschliffene Pyramide aus schwarzem, basaltartigem Glas als Denkmal der Schlacht bei Leipzig (Verkaufspreis 20 fl. C.-M.). Viele schwarze Hyalithgläser aller Art, besonders mit Goldchinoiserien und Wurmlinien finden sich auch in dem bekannten Musterbuch von J. F. Römisch in Steinschönau von 1832[2]); Joseph Zahn & Co. in Kreibitz zeigt 1835 in Wien u. a. auch aus Hyalith „Bodelins, einer nach türkischer Art", und Graf Harrach ebenfalls 1835 in Wien u. a.



Abb. 243. Graf Buquoysche schwarze Hyalithgläser mit Gold-Chinoiserien, um 1830. (Sammlung Pazaurek.)

schwarzes und rotes Hyalith[3]); rotes und schwarzes Hyalith führte z. B. auch Karl Stölzle (1802—65) in Joachimsthal und Schwarzau (seit 1836 Nachfolger Zichs) auf der Ausstellung in Mainz 1842 vor; schwarzes Glas z. B. auch Theodor Adolph Roscher in Friedrichshütte bei Dresden auf der Dresdner Gewerbeausstellung 1845 (Nr. 640). — Aber der einzige Steinglasfabrikant, der Buquoy nicht nur erreichte, sondern wegen seiner Vielseitigkeit schon von seinen Zeitgenossen als überlegen angesehen wurde, ist Friedrich Egermann, die interessanteste Persönlichkeit in der nordböhmischen Glasindustrie der Biedermeierzeit.

Über sein Leben sind wir zum Teil durch ihn selbst genau unterrichtet, wenn auch seine, meist aus den letzten Lebensjahren stammenden Aufzeichnungen mehrfach richtiggestellt werden müssen[4]). Egermann, das Schulbeispiel für einen Self-

---

[1]) St. v. Keeß und Blumenbach a. a. O. (1830) II, S. 682.

[2]) Ebenso, wie J. F. Römisch diese Objekte nicht selbst erzeugte, sondern nur mit ihnen handelte, ist auch J. F. Hoffmann in Ulrichstal nur als Händler auch von Hyalith aufzufassen, obwohl ein Hyalithglas im Teplitzer Privatbesitz — nach der frdl. Mitteilung von A. Dasch in Teplitz — sogar seine eingeschnittene Firma auf dem Boden trägt.

[3]) Die alten Rezepte aus Neuwelt von V. Pohl von 1845 haben sich uns im Besitz von Wilhelm Riedel in Polaun (jetzt in Reichenberg) erhalten, darunter auch die Sätze für „Rothwelsches" Glas (mit Kupferasche und Hammerschlag) und für „Schwarz-Hyalit" (mit gebranntem Braunstein); vgl. Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums (Reichenberg) XXI (1903), S. 69.

[4]) Brief vom 19. März 1860 in E. Schebek: Böhmens Glasindustrie und Glashandel (Prag

made-man, der ohne Abenteurergelüste, namentlich in seiner Kindheit und Jugend von rauher Schicksalshand grimmig hin- und hergeworfen, dennoch über seine nordböhmische Heimat nur wenig hinauszusehen Gelegenheit hatte, wurde am 5. März 1777 in Schluckenau geboren; schon als sechs Wochen altes Kind kommt er zu Verwandten; die Eltern bekümmern sich sonderbarer Weise nicht um ihn, obwohl sein Vater als gräflicher Oberamtmann, später in Neudorf und Schönfeld, dazu gewiß in der Lage gewesen wäre. Nach entbehrungsreicher Kindheit, die ihm auch im Hause seines Oheims, des Pfarrers J. Kittel in Blottendorf, wenig Sonnenschein bringt, und nach verschiedenen vergeblichen Versuchen, ihn in irgendeinem Handwerk unterzubringen, kommt er zum Bruder seiner Mutter, Kittel, in die Glashütte nach Kreibitz, wo er das Glasblasen und Glasmalen lernt und von der Zunft nach zwei Jahren freigesprochen wird. Aber erst auf seiner Wanderschaft, die ihn in die Porzellan-



Abb. 244. Graf Buquoysche Hyalithobjekte, zum Teil mit neuen Dekorversuchen. (Prag, Sammlung A. Růžička.)

fabriken von Gera und besonders auf einige Wochen nach Meißen führt, lernt er die feinere Malerei (1790), obwohl er da nicht als Maler, sondern als Topfbinder und Messerschleifer in Gesellschaft eines herabgekommenen Invaliden auftritt; mit scharfer Beobachtungsgabe guckt er allen die nützlichen Griffe und Kniffe ab. Das kommt ihm bei seiner Rückkehr nach Falkenau und Steinschönau recht zu statten;

---

1878), S. 116 ff. — Ign. Georg Doleschal (Enkel Egermanns): „Friedrich Egermann" in den „Mitteilungen des Nordböhm. Exkursions-Klubs (B.-Leipa) XXXIV, Heft 1, wo schon früher, XXXI, S. 81, wie auch in Dr. F. Hantschels Heimatkunde des polit. Bezirkes Böhm.-Leipa, allerdings ebenso unkritische Aufzeichnungen vorzufinden sind; eine Quelle dieser Darstellungen bildet eine kleine Handschrift (32 S.) mit Altersaufzeichnungen und Anekdoten Egermanns, heute im Besitze von Herbert Tschinkel in Oberkreibitz. — Die sich selbst auf das Geburtsjahr erstreckenden Irrtümer in allen Literaturangaben, die auch in den mir freundlich zur Verfügung gestellten handschriftlichen Notizen der Enkelin Anna Egermann (Juni 1905) in Haida und des Obmanns des Fachverbandes der Arbeiter von der Glas- und Keramikwarenbranche in Nordböhmen F. Braeuer (Steinschönau, 19. März 1900) nicht verbessert wurden, sind erst in der Geschichte der Stadt Haida von Schulrat Josef Sieber (Haida 1913) beseitigt worden; hier (S. 129 ff.) finden wir die beste Biographie Egermanns nebst seinem Bilde (vgl. unsere Abb. 1). Ein anderes Bild, das ich im alten Egermannhaus in Haida, Marktplatz Nr. 101, noch 1905 sah, und das den alten Hauptrepräsentanten des Biedermeierglases mit seinem üblichen schwarzen Hauskäppchen bei Tische sitzend, die goldene Medaille in der rechten Hand haltend, in Gouache darstellt, ist seither verschollen.

er holt nun auch in Haida seine bis dahin vernachlässigte Schulbildung möglichst nach und übt sich auch fleißig im Zeichnen und Malen, wie wir dies bereits im Abschnitt über die Glasmalerei kennen gelernt haben. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts hat Egermann bereits einen guten Namen und zahlreiche Aufträge der Haidaer Glashandlungen, so daß er sich 1806 mit der Tochter des Lusterbauers B. Schürer in Blottendorf verehelichen kann. Die Ausübung der Glasmalerei allein befriedigt ihn aber nicht; er fühlte offenbar, daß hier nicht seine Stärke lag; als erfindungsreicher Kopf versucht er daher lieber die Einführung neuer Dekorarten, wozu er sich — unter Mithilfe des Haidaer Apothekers und späteren Bürgermeisters W. Hieke — auch chemische Kenntnisse aneignen muß; seine langjährigen, auto-



Abb. 245. Lithyalin von F. Egermann in Blottendorf („Ey-Flakon", rot-blau, „Federpostament" gelb-grün; Mundbecher, blau-lila), vor 1830. (Sammlung Pazaurek.)

didaktischen Versuche sind aber auch von verschiedenen Erfolgen gekrönt. Vom „agätierten Glas" (1809) über das sogenannte „Perlmutter- und Bisquit-Email" (1824), das ihn auch vorübergehend in den Dienst des Bürgsteiner Spiegelfabrikbesitzers Grafen Philipp Kinsky einzutreten veranlaßt, bis zu seiner materiell ergiebigsten Erfindung des rubinierten Glases (um 1840, vgl. S. 258 ff.) überbietet er sich in immer neuen Dekorversuchen, die ihm ebenso wie seine geistige Regsamkeit und Fabulierungsliebe seit 1820 die besondere Zuneigung des Kronprinzen und späteren Kaisers Ferdinand[1]) erwerben, desgleichen die allgemeine Wertschätzung im ganzen Glas-

[1]) Kaiser Ferdinand von Österreich (1835—48; † 1875) kam auch nach seiner Abdankung wiederholt nach Haida, namentlich von seiner benachbarten Residenz Reichstadt, und zwar besonders gern zu dem offenbar immer unterhaltsam plaudernden Egermann, der durch diese Beziehung unter seinen Mitbürgern noch mehr an Ansehen gewann. Ein (kunstloses) Bild, das in neuerer Zeit auch als Bildpostkarte vervielfältigt wurde, zeigt einen solchen Besuch aus dem Jahre 1855, bei welchem der um einen Kopf größere Egermann den Kaiser Arm in Arm über den Marktplatz in Haida führt, während die vierspännige Hofequipage und die Wagen des Gefolges im Schritt nachfahren. Für Egermanns Loyalität zeugen auch zwei, im Prager Kunstgew. Museum verwahrte, mit kalt gemalten Chronistichen, offenbar für Illuminationszwecke, selbst-

bezirk, die ihm bis in sein Patriarchenalter und bis zu dem am Neujahrstage 1864 erfolgten Ableben treu bleibt.

Künstlerisch weitaus an erster Stelle unter Egermanns Erfindungen, wenn auch keineswegs die Hauptquelle für seine immerhin begrenzte Wohlhabenheit, steht aber sein „Edelsteinglas“, dem er, damals in Blottendorf bei Haida ansäßig, — offenbar in Anlehnung an das Buquoysche Hyalith — von Wiener Hochschulkreisen beraten, den Namen „Lithyalin“ gibt, merkwürdigerweise (wohl durch ähnliche damalige Bestrebungen in der Steingutindustrie angeregt, aber hier etwas deplaziert) in der Steigerung „Sanitäts-Lithyalin“, für das er 1828 ein Patent bekommt. Die Vorversuche liegen natürlich einige Jahre[1]) zurück, aber erst 1829 tritt Egermann, der z. B. 1821 in Amsterdam nur mit gemalten Glasobjekten, vorwiegend auf Alabaster- und Agatglas, vertreten war[2]), mit seinem Lithyalin (Abb. 245ff.) gleich im großen Maßstabe und mit vollem Erfolg vor die Öffentlichkeit. Aus diesem Jahre ist — durch eine alte Papierbezettelung — das erste Stück dieser Art, ein violettes Flakon im Wiener Technischen Museum[3]), datiert, und vom gleichen Jahre auch das uns noch erhaltene Musterbuch, ein stark abgenütztes Lederportefeuille[4]) mit 12 Pappeblättern mit 265 Proben von seinem „Edelsteinglas aus



Abb. 246. Lithyalin-Uhrblatt mit Goldziffern von F. Egermann, 1829. (Sammlg. Pazaurek.)

gefertigte Beinglastafeln mit Inschriften, die den Besuch des Erzherzogs Franz Karl im „Glasproducten-Cabinet“ sowie ein Kinsky-Jubiläum (1820) zum Gegenstande haben und vom „dankbaren Unterthan Friedrich Egermann, Mahler und Glasnegotist“ gewidmet waren.

[1]) Die auf einigen, aus dem Haidaer Egermannhause stammenden Lithyalinstücken aufgeklebten Papierzettel mit Jahreszahlen „1820—25“ sind aus einer späteren Zeit, vielleicht erst von 1864, einige (die mit Goldzetteln) wohl erst nach 1888, als die Firma aufgelöst wurde. — Ein marmoriertes, innen dunkelrotes Trinkglas des Wiener Technischen Museums (Prager Museumsausstellung von 1908, Nr. 983; Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 870) von Tietzmann in Rochlitz trägt die Jahreszahl 1817; wenn diese alte Papierbezeichnung richtig ist, dann haben wir hier einen Egermann-Vorläufer vor uns.

[2]) Schebeck, a. a. O., S. 255.

[3]) Katalog der Ausstellung 1907/8 im Prager Kunstgew. Museum, Nr. 980.

[4]) Dieses Musterbuch — 22 cm hoch, 10 cm breit und fast 10 cm dick — wurde vor 1907 vom Antiquitätenhändler Liske in Zittau i. S. neben anderen Egermann-Objekten im Egermannhause von Haida gekauft, gelangte mit dessen Sammlung am 10. März 1921 bei F. Schlechte in Dresden zur Versteigerung und befindet sich jetzt in der Sammlung W. Perlhöfter in Breslau; es enthält außer zwei Visitphotographien F. Egermanns aus späterer Zeit auf einem eingeklebten Zettel die Bemerkung: „Bei Entrichtung der Tax hatt mir die Wiener Vakultet (!) den Nahmen nach dem Bestandtheilen beigelegt Sanites Lithialin weil diese Benennung rechlichs gefunden worden ist. Ao. 1829“. Das Buch enthält keine Numerierung, kann aber auch sonst nicht, wie eine weitere Bemerkung besagt, als „Musterauswahl“ gedient haben, „um die Bestellungen aufzunehmen“, da es sich bei feineren Nüancierungen um Zufallskunst handelt, so daß Bestellerwünsche nur ganz ungefähr hätten ausgeführt werden können. Es ist vielmehr eine Probesammlung, deren kleine, quadratische, pyramidenförmig zugeschliffene Farbenglasstückchen nur die geradezu überraschend reiche Variantenzahl veranschaulichen sollte. — Die Zusammenstellung ist übrigens nicht die ursprüngliche, da noch ein zweites ähnliches Musterbuch vorhanden gewesen ist, aus welchem die Lücken des ersten gefüllt wurden; die übrigen, ganz gleichartigen Lithyalinproben dieses zweiten, von Liske aufgelösten Buches befinden sich seit 1907 — in neuer Montierung — in der Gläsersammlung Pazaurek.

vegetabilischen Stoffen". Dies ist ebenso, wie die von Egermann ausgestreuten Märchen, daß er hierzu gekochte Säfte aus ausländischen Hölzern oder Kohlen aus Hollunderholz u. dgl. verwende, eine beabsichtigte Irreführung, um die Erfindung geheimnisvoller erscheinen zu lassen; Pflanzenasche bildet gewiß keinen der wesentlichen Bestandteile für die Farbenmarmorierung; in der mit dem Grafen Kinsky abgeschlossenen Vertragsinstruction vom 17. Dezember 1824[1]) war viel richtiger von dem — schon in diese Zeit zurückreichenden — „mineralischen Farbenversuchen" die Rede.

Entscheidend für Egermann, der schon auf der Prager Ausstellung von 1828 vertreten war, ist aber seine ebenfalls in das Jahr 1829 fallende Beteiligung an der wichtigeren Prager „Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens", worüber uns der eingehende „Bericht der Beurtheilungs-Commission" (Prag 1831) mit dem noch wichtigeren Anhang „Auszug aus dem Protokolle" die ausführlichste Auskunft gibt. Neben verschiedenen anderen Glasobjekten aus Krystallglas, Alabasterglas, Topasglas (Silberätzung) u. dgl. wie neben gesponnenen Lampenarbeiten, die bereits einer „Erwähnung" für würdig befunden wurden, stellt er eine große Reihe von Edelstein-, bzw. Lithyalin-Glasgegenständen aus, für die ihm, „da diese Produkte ein neuer Gegenstand der Glasfabrikation sind, und dabei viele Hilfsarbeiter Beschäftigung finden . . ."[2]) eine der 12 silbernen Medaillen zugesprochen wird (obgleich er sich nach der Ballotierung vorläufig mit der bronzenen Medaille begnügen mußte). Unter den vielen, mit Verkaufspreisen in Conventionsmünze versehenen Lithyalinstücken (Nr. 1120 ff., 1748 ff. und 2117 ff.) seien folgende herausgehoben: 100 Eierflakons, geschliffen (zu 1 fl., Abb. 245 links), Nachtlampe mit Untersatz (9 fl. 50 kr.), Zuckerbüchsen und Zuckerdosen (3 fl. 27 kr. bis 4 fl. 50 kr.), kleine türkische Zuckerbüchsen (zu 2 fl. 34 kr.), Teeurne (4 fl. 39 kr.), Blumenurne (4 fl. 36 kr.), großes „Blumenrohr" (5 fl.), „Pot-pouri-Vasen", auch mit Deckel (zu 4 fl. bis 7 fl. 10 kr.), türkische Tafelblumenkrüge (zu 3 fl. 40 kr.), türkische Bespritzer (zu 3 fl. 30 kr.), türkische Schmuckträger (6 fl. 40 kr.), Eau de Cologne-Flacons (zu 2 fl. 12 kr. bis 2 fl. 45 kr.), großes „Feder- und Zigaropostament" (1 fl. 2 kr.), Jagdflakon (2 fl. 18 kr.), Federbecher (2 fl. 6 kr.), Federpostament (zu 1 fl. 20 kr. bis 2 fl. 8 kr.; Abb. 245, Mitte), sehr viele Trinkbecher, auch mit Füßen, mit Goldrand, Goldkante, mit Deckel, „mit Giraff antic"[3]) (zu 2 fl. 40 kr.), Rheinweinpokale (zu 2 fl. 45 kr. bis 3 fl. 6 kr.), türkische Tintenfässer (zu 1 fl.), türkische Kaffeeküpchen (zu 30 kr.), auch türkische Kaffeeköpfchen von



Abb. 247. Silbergelb geätztes Lithyalinglas, von F. Egermann, um 1830. (Prag, Städtisches Museum.)

[1]) J. Sieber, a. a. O., S. 193.

[2]) Gleichzeitig hatte Graf Buquoy für sein „einziges" schwarzes Hyalit nur eine „vorzüglich ehrenvolle Erwähnung" erreicht, obwohl die Fabrik von Silberberg „seit mehreren Jahren" auch „buntes Hyalith" lieferte (Bericht der Beurtheilungs-Commission, S. 49).

[3]) „Giraff" (Nr. 1159) wird wohl nur ein Druck-, bzw. Schreibfehler für „Griff" sein.



Blumen-Urne
Geschliffenes Lithyalinglas von Friedrich Egermann in Blottendorf bei Haida in Böhmen, um 1830
(Gläsersammlung von Oberdirektor A. Růžička in Prag)



Lithyalin mit Spiegeladern, türkische Pfeifenköpfe, geschliffen (zu nur 20 kr.), Uhrblatt mit vergoldeten Ziffern (2 fl., Abb. 246), Tinte- und Streusandgefäß (3 fl. 30 kr.), Mundlavoir mit Becher (21—25 fl.), viele Toiletteflakons (zu 1 fl. 5 kr. bis 1 fl. 35 kr.), „Briefbeschwererflakon“ (1 fl.), Toiletteflakon-Pyramide mit 3 Abteilungen (5 fl. 35 kr.), Tabakdosen (zu 3 fl. 48 kr.), Dosen und Pfeifenköpfe mit silberplattierter Montieruug (1 fl. 54 kr. bis 5 fl. 33 kr.), auch ein „Modestummel“ (1 fl. 40 kr.), Lichtmanschetten, Schmucksteine, Colliersteine, Braceletensteine (zu 8 kr.), aber auch schon besonders teure Extra-Ausstellungsstücke, wie eine 16zöllige Edelsteinvase mit vergoldeter Mündung und einem Bukett von glasseidenen Blumen (32 fl.), eine $17^1/_2$zöllige Edelsteinglasvase (45 fl. 30 kr.) und ein Trinkbecher von Edelsteinglas mit einem Spielwerke (40 fl. 43 kr.).



Abb. 248. Durchscheinende rot-grüne Lithyalingläser, von F. Egermann, um 1830—40.. (Sammlung Pazaurek.)

Bei der Prager Ausstellung des Jahres 1831 bekommt nun Egermann, noch immer in Blottendorf, die silberne Medaille, deren diesmal 25 zur Verfügung standen, wirklich. Der amtliche Bericht, der „erfreuliche Fortschritte seit der letzten Ausstellung“ vermerkt, zählt wieder — neben gesponnenen Schmuckkästchen und anderen Lampenarbeiten, neben „privilegierten Gegenständen“ von „Pariser Blau“ und älteren Krystall-, Agat- und Alabaster-Glasobjekten mit „Schmelzfarben und Inpriquirungen“ (!) sowie neben einigen Hyalithbechern von lebhafter Farbe und reicher Vergoldung (die mit einigen gräflich Harrachschen Stücken an Stelle der diesmal fehlenden gräflich Buquoyschen Originalhyalithe zu treten hatten) — in erster Reihe „Edelsteinglas oder Lithyalin“ auf, und zwar hauptsächlich Mundbecher (Abb. 247), deren Preise sich je nach dem Schliff, Goldrand oder „fein graphirter chinesischer Goldverzierung“ (auch auf einem geschliffenen Rheinweinpokal) auf 1 fl. 8 kr. bis 4 fl. 30 kr. C.-M. belaufen; besonders teure Ausstellungsstücke fehlen diesmal. Neu hinzugetreten ist die Verzierung mit „Iris-Gold“ und besonders die — von Egermann nicht offiziell verratene, nun aber vom Krystallglas auch auf das Lithyalin übertragene — Silberätze,

die einzelne überraschende Farbenspiele erklärt. Der Bericht stellt ausdrücklich fest, daß die Farbe dieser Stücke „an der innern Seite von der Äußern verschieden ist, wobei letztere nicht nur verschiedenartig marmoriert, sondern beim Durchschauen in einer ganz andern Farbe erscheint", wobei besonders auf den „kunstrothen Mundbecher mit durchsichtig grünen Medaillons und Iris-Gold" (Nr. 1342, um 3 fl. 4 kr. C.-M.) hingewiesen wird; auch der „braune Mundbecher mit franzblauen Medaillons, Füßeln und rothem Boden" (um 3 fl. 24 kr. C.-M.) mag ein interessantes Stück gewesen sein, ebenso der „kunstrothe Mundbecher mit feingraphirtem, bronzirtem Pferde" [1]).

Bei der Prager Ausstellung von 1836 fehlt zwar das Lithyalin nicht (da sich inzwischen Johann Seidel in Parchen auch damit befaßt), aber Egermann selbst ist aus-



Abb. 249. Hellgrün-bläuliche Lithyalinflaschen, von F. Egermann, (rechts noch ungeschliffenes Halbfabrikat). (Sammlung Pazaurek.)

geblieben, nicht als ob er nichts Neues zu zeigen gehabt hätte, aber offenbar in der Überzeugung, daß die goldene Medaille ja doch für ihn nicht erreichbar gewesen wäre. Dagegen holt er sich 1835 bei der großen Wiener Ausstellung [2]) wenigstens die Bronzemedaille. Neben allerlei älteren Gattungen erscheinen hier Potpourri-, Tee- und Blumenvasen wie auch Becher mit Goldverzierung aus „Edelsteinglas", von dem die türkischen Spritzen, Blumen- und Teevasen, Zucker- und Teedosen und ein Becher von „Lithyalin" gesondert werden; nur letzteres wird als seine Erfindung, als „durchscheinend in verschiedenen Farben" bezeichnet, so daß unter „Edelsteinglas" nun vorwiegend das opake, undurchsichtige Marmorglas begriffen zu werden scheint. Dies hängt wohl mit den immer stärker hervortretenden Ätz- oder Beizversuchen zusammen, die Egermann mehr und mehr beschäftigten und auch zu dem hier zuerst auftretenden, ebenfalls durchscheinenden „Chamäleon"-Glas — u. a.

[1]) Nach St. v. Keeß und Blumenbach a. a. O. S. 683 bezieht sich das sechsjährige Privileg, das F. Egermann am 9. März 1829 bekam, hauptsächlich auf seine Erfindung der Imprägnierung seines Edelsteinglases wie auf den Überzug mit einem „Metallspiegel" (Irisierung).

[2]) Bericht über die 1. Österr. Gewerbsprodukten-Ausstellung, Wien 1835, S. 257.

auch einem „Kompositions-Pokal mit Chamäleon-Medaillons“ — führen. Inzwischen hatte er ja auch das „Kunstrubin“, d. h. die Kupferrubinätze (Pinselauftrag), erfunden, die nun alles andere zurückdrängt; als er 1842 die allgemeine deutsche Industrieausstellung in Mainz beschickt[1]), ist von Lithyalin keine Rede mehr; der neue Massenartikel erdrückt die feinen Einzelkunstobjekte.

Die verhältnismäßig kurze Blütezeit des Egermannschen Lithyalins von etwa 1828—1840 hat uns trotzdem eine recht stattliche Zahl ganz reizvoller Erzeugnisse beschert, die dem Erfinder der besten Steingläser aller Zeiten viel Anerkennung der Zeitgenossen, auch bleibenden Nachruhm eintrugen, dagegen sicherlich bei den sehr erheblichen Kosten der hüttenchemischen Versuche wie der liebevollsten Schleifarbeit nur negative materielle Erfolge; sie ließen sich eben nicht wohlfeil herstellen, und als dies in späterer Zeit, namentlich von den Nachahmern, doch versucht wurde, geschah dies auf Kosten der Qualität, und der ganze Artikel kam auf den Hund.



Abb. 250. Geschnittener Lithyalinbecher, von F. Egermann, um 1840. (Prag, Städtisches Museum.)

So mannigfach die besten Egermann-Lithyalingläser, die man in den öffentlichen und privaten Sammlungen, namentlich Böhmens, wie auf österreichischen Adelsschlössern, allerdings nicht selten unter den verschiedensten, auch falschen Bezeichnungen, wie „Jaspisglas, 17. Jahrh.“ oder namentlich „Tschirnhausenglas“, in stattlicher Zahl finden kann, auch sein mögen, von einer bewußten Imitation bestimmter Mineralien kann so gut wie gar nicht die Rede sein. Wenn auch das eine oder andere Stück z. B. an Achat, Serpentin, Lapislazuli oder an Farbenmarmor anklingt, eine direkte Nachahmung ist nicht beabsichtigt, ja wegen der ganz andersartigen Farbenschichtung kaum erreichbar gewesen. Rote Adern sind mit blauen, grüne mit gelben, violette mit braunen u. dgl. durcheinander gezogen, nicht ganz ineinander verschmolzen, und die Kugelung oder der Facettenschliff bringen immer neue Masermusterungen der Schnittflächen in den verschiedenen Lagen hervor[2]). Dies hat Egermann ganz wohl erkannt und deshalb gerade seine Lithyalingläser sehr mannigfach und sorgfältig schleifen lassen, welch liebevolle Behandlung sich auch auf die oft besonders geränderte bzw. gezähnte Bodenfläche erstreckt. Die Gesamtstimmung — vom diskreten Lauchgrün bis zum tiefen Schwarzbraun — ist in der Regel sehr fein

---

[1]) Bericht darüber von Hektor Rößler, S. 272.

[2]) Recht instruktiv tritt dies bei Objekten zutage, die nur teilweise geschliffen sind, wie bei einem rotbraunen Henkelkrüglein des Schlesischen Landesmuseums in Troppau (Nr. 2255, Gl. 277), dessen Facetten natürlich beim Henkel aufhören; die hier an ihre Stelle tretenden Kugelungen zeigen die mehrfache Schichtenbildung, während die Zeichnung bei den Schlifffacetten holzmaserartig wirkt; ein Effekt, der sich bei andern noch steigert, wenn solche Flächen durch die Silberätze einen von der übrigen roten Farbe abweichenden gelbbraunen Ton erhalten oder wenn gar die Äderung, wie dies z. B. bei einem Becher des Österreichischen Museums in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 910) der Fall ist, noch besonders durch Goldlinien nachgezogen ist.

und unterscheidet sich dadurch von den späteren, derben Nachahmungen, bei denen blaugraue, mit lila oder rosa untermischte Töne vorherrschen, die grob und unregelmäßig durcheinander gehen. Das schwarze Buquoysche Hyalithglas hat Egermann weniger gepflegt, wohl aber das siegellackrote, das sich von dem etwas älteren südböhmischen gar nicht unterscheiden läßt. Aber vom südböhmischen Konkurrenten ließ er sich häufig in der radierten Golddekoration beeinflussen, da wir dieselben Chinoiserien wie dieselben Insekten (Abb. 248) auch auf seinem Lithyalin wiederfinden. Von der Vergoldung, die sich mitunter auch auf die ganze Innenfläche bezieht, wird nämlich ein ausgiebiger Gebrauch gemacht, besonders wo es die Gesamtwirkung nahelegt. Groß ist der Motivenvorrat nicht gerade; Klassizistisches fehlt, Gotisierendes ist selten; häufig treffen wir die Aufschriften „Andenken" oder „Erinnerung" (Abb. 248), deren große Frakturbuchstaben auf die einzelnen Facetten herum verteilt werden; Datierungen oder Signaturen fehlen[1]). Der Hauptschmuck aber liegt nicht in der Malerei, sondern im Schliff, der — was bei der Gegenüberstellung von geschliffenen mit ungeschliffenen Exemplaren (Abb. 249) besonders erkenntlich wird — die verschiedene Schichtung der Farbenlagen und des Hell-Dunkelspieles vorzüglich zum Ausdrucke bringt (Abb. 252). Nur selten findet man bei Lithyalingläsern den hierfür weniger geeigneten Schnitt verwendet, wie z. B. in ornamentaler Weise bei zwei Gläsern des Museums der Hauptstadt Prag in Prag (Abb. 250 u. 251) oder figural bei einem rotmarmorierten, aber grün durscheinenden Becher auf Schloß Bürgstein, dessen Frauenbrustbild nach dem rückwärts angebrachten Alliancewappen der gräflichen Familien Kinsky und Thun die Gräfin Elisabath Kinsky (1791 bis 1876) in jungen Jahren darstellt. Ein ebendaselbst befindliches ähnliches Stück, das eine vor einem Stickrahmen sitzende Dame, nach den bekrönten Initialen A. K. die Gräfin Antonie Kinsky, spätere Fürstin von Lobkowitz, veranschaulicht, ist sogar nicht einmal geschnitten, sondern tief geätzt, was als Kuriosum verzeichnet zu werden verdient.



Abb. 251. Geschnittener Lithyalinkelch, von F. Egermann, um 1840. (Prag, Städtisches Museum.)

Wenn die Lithyalinspezialität bessere Geschäfte ermöglicht hätte und wegen der großen Kosten nicht bald hätte aufgegeben werden müssen, wären noch gar manche reizvollen Abarten weiter ausgestaltet worden, so z. B. der Lithyalin-Überfang auf Krystall, dem wir ab und zu begegnen, z. B. auf einem farblosen Palmettenschliff-Walzenbecher mit braunen Lithyalinknopf-Medaillons im Österreichischen Museum in Wien, auf einem ebenfalls reich geschliffenen Fußwulstbecher des Schlesischen Museums in Breslau (Abb. 252) oder auf einem farblosen Zylinderbecher der Gläsersammlung

[1]) Ein Maler und Vergolder, der hauptsächlich Hyalith- und Lithyalin dekorierte, war Joh. Christoph Grohmann in Falkenau Nr. 15 (nach Schebek a. a. O. S. 19).

Pazaurek; dieses Glas trägt von dem ursprünglichen, dann mühsam wieder weggeschliffenen Überfang nur die regelmäßigen Lithyalin-Spitzsteinrauten in abwechselnden, zarten Farbenäderungen (Abb. 253). Lithyalinüberfang auf Kobaltglas kommt ebenfalls vor, wie auf einem besonders komplizierten, geschweiften (auch silbergeätzten) Becher der Sammlung A. Ružička in Prag. — Aber auch eine Dekorationsart, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts künstlerisch und industriell in großem Maßstabe ausgebeutet wurde, finden wir bereits bei Egermann, nämlich die Lüster-Irisierung, wie bei einem Becher der Sammlung Liske in Zittau oder bei einem Fußbecher des Berliner Hohenzollernmuseums (Nr. 15, 123, 8); dieses im durchfallenden Lichte gelbbraun, sonst ganz dunkelgrün aussehende Schliffglas mit vier großen Konvexlinsen-Medaillons über acht breiten Facetten, zeigt den lebhaftesten Irisglanz; vielleicht war es nur ein Zufallsprodukt[1]), über das sich Egermann wohl selbst keine Rechenschaft abzulegen vermochte, da er sich sonst doch eine Wiederholung und Ausnützung dieses damals gewiß neuen Effektes nicht hätte entgehen lassen. — Daß daneben auch Elemente weniger erfreulicher Art mit unterlaufen, wird uns in dieser Zeit nicht wundern. Dazu zählen die wiederholt vorkommenden herausgeschliffenen Rechtecke oder Rauten von anderer Farbengebung, denen noch durch Goldmalerei der Anschein gegeben wird, als handele es sich um aufgesetzte, gefaßte Edelsteine[2]). Nicht minder tadelnswert ist die — zum Glück für Hyalith und Lithyalin nur selten herangezogene — Lack- bzw. Ölmalerei, ein Vergehen gegen die Materialbehandlung in der Glasdekoration, das mit der Zeit von selbst dadurch ausgeglichen zu werden pflegt, daß eine solche Malerei einfach springt und abblättert.



Abb. 252. Lithyalin-Überfangglas, von F. Egermann, um 1840. (Breslau, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.)

Hat schon Friedrich Egermann in den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens die kostspielige Lithyalinerzeugung immer mehr fallen lassen, so hörte sie unter seinem Sohn und Geschäftsnachfolger Anton Ambros Egermann, dem der Unternehmungsgeist seines Vaters nicht beschieden war, ganz auf. Als Anton Ambros, 79 Jahre alt, 1888 in Haida starb, wurde das Geschäft aufgelöst. Die späteren Nachkommen, denen keine Reichtümer zugefallen waren, verkauften im Laufe der Jahre ein altes Erinnerungsstück nach dem anderen, so daß ihnen heute vielleicht

[1]) Auch bei den Rubinierungsversuchen mögen manche im Brande verunglückten, „lebrig" gewordenen Gläser — ein großer Pokal der Petersburger Eremitage gehört z. B. hierher — durch nachträgliche, teilweise Silbergelb-Ätzung in durchscheinende „Lithyalinobjekte" umfrisiert worden sein.

[2]) Ein Gedanke, der leider sogar von Gottfried Semper für die Porzellandekoration hinübergenommen wurde. Vgl. Pazaurek: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe (Stuttgart 1912), Tafel VIII.



Abb. 253. Krystallglas mit Lithyalin-Spitzsteinen, von F, Egermann, um 1840. (Sammlung Pazaurek.)

nur noch die — Schreibfedern übrig geblieben sein mögen, die Erzherzog Franz Karl und Kaiser Ferdinand bei den Gedenkbuchunterschriften benutzt hatten und die der alte Egermann pietätvoll im Etui der Nachwelt rettete.

Mögen die Ursachen des Niedergangs schon in früher Zeit gelegen haben, die das Steinglas auch für Kaffeetassen oder gar Rheinweinpokale verwenden zu dürfen glaubte, so ist die Hauptschuld doch wie immer in einer zum Teile unlauteren Konkurrenz zu sehen, die jeden beliebten Artikel sofort in Massen wiederholt und dabei gewöhnlich vergröbert. Auch das Lithyalin wurde bald an verschiedenen Orten nachgemacht, zunächst in Joachimsthal, im niederösterreichischen Waldviertel, wo Johann Zich, derselbe, der schon 1823 Hyalith in Schwarzau kopiert hatte, 1832 schwere, geschliffene, graue, ins Rötliche oder Grünliche spielende, auch braunschwarze oder graublaue Becher, Teller oder Flakons erzeugt, die im Wiener Technischen Museum verwahrt werden[1]); und sein Nachfolger, Karl Stölzle, ebenfalls in Joachimsthal und Schwarzau, führt 1842 in Mainz nicht nur rotes und schwarzes Hyalithglas vor, sondern auch Steinglas und Marmorglas von violetter, grauer, blauer und grüner Farbe, mit verschiedenen Metalloxyden hergestellt, wobei er sich sogar eine Priorität in der Erfindung gegenüber Egermann fälschlich zuschreiben läßt[2]). Inzwischen hatte sich Graf Buquoy revanchiert und seinen Hyalithgläsern auch eine gelbbraune oder graugrüne Farbe, mit und ohne Vergoldung, gegeben, und auch hier heißt es bei der Wiener Ausstellung 1835[3]), daß diese Steingläser „zuerst" in Südböhmen entstanden wären. — Um dieselbe Zeit versucht sich auch Schlesien in Lithyalin[4]). Und 1836 benutzt der Glasfabrikant Joh. Seidel in Parchen den Umstand, daß Egermann in diesem Jahre in Prag nicht ausstellt, um für seine geschliffenen, gemalten und vergoldeten Lithyalinobjekte die Bronzemedaille nach Hause zu tragen. — Die neueren Versuche, braunrotes opakes Glas herauszubringen, die in die Zeit vor Egermann und Buquoy zurückgreifen und an antike Muster anknüpfen, fallen bereits in eine spätere Zeit, sowohl das „Haematin" von Ehrenfeld-Köln, als auch das „Purpurin" vom Carlswerk-Bunzlau in Schlesien, beide unter Einfluß Max Pettenkofers (nach 1854); die Zechliner[5]) Hütte stellt noch in München 1854 allerlei Marmorgläser aus. „Steinrote" Gläser von Siegellackfarbe hat schon früher Josef Riedel in Polaun erzeugt, wie noch vor einigen Jahren Proben in seinem Harrachsdorfer Hause Nr. 25

[1]) Auch auf der Prager Museumsausstellung von 1908, Nr. 973 und 997; desgleichen auf der Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 961—967.

[2]) Hektor Rößler: Bericht über die allgem. deutsche Ausstellung in Mainz 1842, S. 273.

[3]) Ausstellungsbericht S. 246.

[4]) Ein reichgeschliffener Pokal, der außer Gelb- und Rot-Ätze auch Lithyalinstreifen aufwies und die Bezeichnung „Warmbrunn 1835" trug, stand 1921 in der Antiquitätenhandlung Sandor in München.

[5]) „Jochliner Hütte bei Rheinsberg" im Bericht über diese Ausstellung im „Schwäbischen Merkur" (Stuttgart), Nr. 202, vom 27. August 1854 ist natürlich ein Druckfehler.

erkennen ließen; aber auch graue Lithyalinnachahmungen sind da entstanden; ja später (1873) wurde als ein Ausstellungsrenommierstück sogar ein ganzer Schachbretttisch aus geschliffenen Achatglasstücken auf Eisengerüst fabriziert, den das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg besitzt. Der Zug der Zeit forderte nämlich eine sklavischere Nachahmung des betreffenden Minerals, was man unter Egermann in besserem Stilgefühl vermieden hatte. Vor der Mitte des 19. Jahrhunderts war schon das Malachitglas in Mode gekommen, hauptsächlich von Frankreich aus; eine geschliffene Vase aus der Fabrik St. Louis-Münzthal steht im Straßburger Kunstgewerbemuseum[1]. Schon vorher war in Frankreich, besonders durch Bourguignon und namentlich seinen Nachfolger Marion (zur Ausstellung von 1834) die Imitation von Lapis-Lazuli[2] (die schon dem 18. Jahrhundert bekannt war) wieder aufgenommen worden, ebenso waren (1839) von der Compagnie des Cristalleries de Saint-Louis (Moselle) auch Jaspis-, Achat- und Marmorgläser gemacht worden[3], desgleichen um 1840 Porphyr-Imitationen z. B. von Casadant in Sèvres[4], die sich aber mit den Egermann-Gläsern ebensowenig messen können wie die englischen marmorierten Objekte, namentlich wenn diese — wie z. B. die Erzeugnisse von Alfred Lippett-London — nicht einmal geschliffen, sondern nur gepreßt sind, ein Surrogat, das die ganze Gruppe sehr diskreditierte. — Daß es übrigens auch noch nach Egermanns Zeit gelang, sehr geschmackvolle Stücke von Steinglas zu machen, dafür mögen nur zwei Objekte aus dem fürstlich Lobkowitzschen Schlosse von Raudnitz a. d. Elbe genannt sein, nämlich ein längliches, facettiert geschliffenes Necessaireetui aus opak-dunkelblauem, aber nicht geädertem Glase und eine flache, ovale Muscheldose aus rosa Steinglas mit parallelen Aventurinadern[5].

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die schweren Farbenschliffgläser einerseits von Venedig, andererseits von der „altdeutschen" Emailmalerei, schließlich vom geschnittenen Krystallglas zurückgedrängt wurden, verschwand auch das Steinglas für einige Jahrzehnte; aber wenn man es auch nachträglich tunlichst herabsetzte und als eine Entgleisung in Bausch und Bogen abtun wollte, — heute urteilen wir wieder gerechter; die guten Hyalith- und Lithyalingläser, die doch zu den eigenartigsten Äußerungen der Biedermeierzeit zählen, möchten wir in der Geschichte unserer Glasveredlung nicht missen.

---

[1]) Abbildung im Museums-Jahresbericht für 1910.

[2]) Brongniart & Riocreux, Musée céramique de Sèvres S. 364.

[3]) F. B. W. Hermann: Die Industrieausstellung von Paris 1839 (Nürnberg 1840), S. 299. — Vgl. auch: Rapport du Jury Centrale, Exposition 1844. Paris 1844. 3. Band, S. 483 ff.

[4]) Ein Tischchen (table du guéridon) aus mattiertem Flaschenglas, dem man Porphyr-Aussehen gegeben, wird bei der Pariser Ausstellung von 1844 mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet und zum Ankauf für eine öffentliche Sammlung empfohlen. Rapport du Jury Centrale, Exposition 1844. Band III, S. 501.

[5]) Solche feine Aventurinäderungen, die auf gute Vorbilder des 18. Jahrhunderts zurückgehen, sind zu unterscheiden von den derben Aventurin- und Marmoreinsprenkelungen, die auf dem alten Prinzip der verwärmten Glasbrocken beruhen, das dem Engländer Charles Dod in Adelphi am 12. November 1840 neuerdings patentiert wurde (Dinglers Polytechn. Journal 1841, Band 80, S. 443), aber in Böhmen schon früher ebenfalls üblich war; eine so hergestellte Flasche im Wiener Österreichischen Museum (Museumsausstellung 1922, Nr. 987) ist bereits 1838 (von Jos. Lobmeyer) gekauft worden.

# Venetianisierende Tendenzen[1].

(Fadenglas — Millefiori — Aventuringlas.)

Die Glasveredlungskunst der Biedermeierzeit steht — zum Unterschiede von der des 16. und 17. Jahrhunderts — nicht unter dem Einfluß Italiens, sondern in ausgesprochenem Gegensatz namentlich zu Venedig. Das Schwergewicht liegt keineswegs in der Fertigstellung des Glases in der Hütte, sondern in der Verarbeitung des von auswärts bezogenen Rohglases in den Raffinerien. Es ist charakteristisch, daß die beiden Hauptvororte der deutsch-böhmischen Hohlglaskunst, Haida und Steinschönau, damals überhaupt gar keine eigenen Glashütten[2]) besaßen.

Die Tendenzen waren ganz andere geworden. Der Glasschnitt braucht nicht auf Bergkrystall-Ahnen zurückzugreifen, da er, von der einstigen deutschen Kaiserresidenz Prag ausgehend, gerade auf deutschem Boden im 17. und 18. Jahrhundert eine so stolze Entwicklung genommen hatte, daß der Krystallstil den venetianischen Glasstil völlig aus dem Felde schlagen konnte. Was das venetianische Glas im 15. und 16. Jahrhundert in erster Reihe berühmt gemacht hatte, war wie die vollkommene Farb- und Fehlerlosigkeit des Materials längst Gemeingut der ganzen Kulturwelt, die diese Hüttengeheimnisse den Überläufern nicht mehr um schweres Geld abzukaufen brauchte, oder aber es war obendrein, wie die ehemalige Dünnwandigkeit und Leichtigkeit der Gläser, nichts weniger als eine Zeitforderung. Bemühte sich doch gerade die Biedermeierzeit ausgesucht schweres Glas zu erzeugen, was einerseits mit dem geschliffenen englischen Bleikrystall, anderseits mit dem Überfang zusammenhing. Elegante, zarte Rotweinkelche, wie sie etwa venetianische Glashüttenmeister ehedem an verschiedenen Stätten Deutschlands, z. B. in Nürnberg oder München, Cassel oder Köln, noch mehr in den Niederlanden und in Frankreich erzeugt hatten, wären unverkäuflich geblieben, und die Handgriffe des Hüttenarbeiters, wie das Kneifen mit der Zange, das Kämmen der Farbenfäden oder das Verwärmen von Farbenbrocken, hatte man längst der primitiven Bauernkunst überlassen[3]), deren Erzeugnisse immer gröber geworden waren. Selbst die interessanteste Spezialität, die „geschnürlten" Fadengläser, deren erste deutsche Erzeugnisse im 16. Jahrhundert sich wenigstens in einer exakt ausgeführten Unterabteilung der Fadenrippengläser den venetianischen an die Seite stellen konnten, war schon im Laufe des 17. Jahrhunderts, obwohl Böhmen, Schlesien, Brandenburg, Sachsen, Köln wie auch Holland in dieser Technik miteinander wetteiferten, immer liederlicher gemacht worden, so daß sie ihre frühere Beliebtheit einbüßten und auch den sehr präzise gearbeiteten alten Venetianer Vorbildern den Boden abgruben. Was das 18. Jahrhundert, selbst in Venedig, in dieser Richtung noch hervorbrachte, auch in der Gruppe der Eisgläser oder des Millefioriglases, z. B. an Besteckgriffen, ist unbedeutend und rechtfertigt es vollauf, daß man davon schließlich nichts mehr wissen wollte und die für solche Techniken doch erforderliche Mühe schließlich sparen zu können glaubte.

---

[1]) Vgl. Antiquitätenzeitung vom 1. und 16. Januar 1922, Nr. 1 und 2.

[2]) Die erste Glasfabrik in Haida, und zwar die von König, Werner & Comp., später E. Michel & Comp., wurde erst 1877 eröffnet, die zweite von Franz Ladisch gar erst 1913. (J. Sieber, Geschichte der Stadt Haida, S. 149.)

[3]) Sonderbarerweise treffen wir z. B. einen Wand-Weihwasserbehälter von roh gekniffener Arbeit in Bauernart, wie sie im 18. Jahrhundert allgemein üblich waren, noch in dem Großfolio-Musterbuch der Glaswarenhandlung Wenzel Janke in Langenau (Böhmen) auf Seite Lit. E. Nr. 145 an, obwohl dieses Musterbuch sonst nur die damals üblichen bürgerlichen Biedermeierzeit-Erzeugnisse enthält und nur vereinzelt einige noch nicht ganz abgestorbene Formen aus früheren Jahrhunderten, z. B. den „Kreuzschnabel" für Essig und Öl, mitverzeichnet.

Neben den dünnwandigen alten venetianischen Fadengläsern[1]), die selbst als kompliziertere, aus zwei Glasschichten bestehende Netzgläser die Hauptcharaktereigenschaft venetianischer Glasmacherkunst, die Leichtigkeit, beibehalten und auch in den deutschen oder holländischen Nachahmungen immer noch wenigstens anstreben, gibt es aber seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts eine Gruppe böhmischer und schlesischer Deckelpokale oder Deckelbecher, auch Kegelflakons, die sich in bewußten Gegensatz zu Venedig stellen, obwohl auch sie zu den Fadengläsern gehören; es sind durchwegs schwere und dickwandige, immer facettiert geschliffene Gläser, die aber niemals milchweiße Fäden einschließen, sondern rubinrote, mitunter abwechselnd auch goldene, selten letztere allein, stets in durchlaufenden, weit voneinander abstehenden Spiralen, mitunter auch noch mit Kugelungen oder Zellenschliff, sehr selten auch noch mit Schnitt dekoriert, stets undatiert; aber die Übereinstimmung mit den anderen Schlifformen sagt uns deutlich, daß es sich lediglich um Arbeiten handelt, die über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts[2]) selten hinausreichen.

Ein unmittelbarer Übergang zu den Biedermeiergläsern ist somit ausgeschlossen. Nur die spiralig gedrehten roten und goldenen Fäden — andere Farben bilden Ausnahmen — im Schaft von Pokalen und Stengelgläsern gehen über die Mitte des 18. Jahrhunderts weiter, ebenso spiralig gedrehte Luftblasen. Und hier ist das Bindeglied zu finden, in den farbigen Fadenglasspiralen, die wir noch zu Ende dieses Jahrhunderts etwa bei Leuchtern oder Petschaften antreffen, wie sie z. B. in französischen Fabriken von Sèvres (Lambert; 1782), Fourmies (um 1795) oder Gros-Caillou bei Paris (H. G. Boileau, 1796) gemacht worden sind[3]), aber auch anderwärts, namentlich in Thüringen.

In Venedig glimmte übrigens der Funke unter der Asche weiter, und auch in Frankreich (und dem damals französischen Lothringen), das sich von der „imitation de Venise“ niemals ganz frei machen konnte, blieb man nicht ungern bei den „pièces réticulées“, beim „réseau dentelle“, wie es die Fabriken von Bontemps in Choisy-le-Roi (unter Beihilfe von Jones) oder von Baron Klinglin in Plaine-de-Valch (Walsch, Lothringen) für die Ausstellung von 1839, ferner Tissot in Batignolles oder Nocus & Bredghem in Saint-Mandé, ebenfalls bei Paris, (um 1841)[4]), auch Seiler in Münzthal (Mutzthal)-Saint-Louis (um 1845)[5]) fertigten. Es sind dies durchweg Vergröberungen alter venetianischer Fadenglasarbeiten, die die geringe Akkuratesse dadurch auszugleichen suchten, daß sie die ausschließlich weiße Farbe der gestrickten Netzmuster und Bänder früherer Zeiten noch um die Beigabe von blauen oder rosaroten Fäden bereicherten. In der gleichen Richtung liegen auch die englischen Nailsea-

---

[1]) Die Bezeichnung Bruno Buchers in seinem Katalog „Glassammlung des Österreichischen Museums“, S. 117 ist unrichtig und irreführend. Fadengläser haben mit „gesponnenem Bein- und Rubinglas“ gar nichts zu tun; hier handelt es sich natürlich um keine Lampenarbeit, überhaupt um keine äußerliche Auflage.

[2]) Eine solche ganz seltene Ausnahme bildet z. B. das gehenkelte Zylinderglas des Museums in Wiesbaden, das um ein Medaillon (mit WN) konzentrische violette Fäden einschließt und die späte Datierung 1785 trägt.

[3]) Beispiele im Museum von Sèvres; vgl. A. Brongniart und D. Riocreux: Description du Musée céramique de Sèvres; Paris 1845, Textband S. 382.

[4]) Ebenda S. 383f. Gelegentlich der Pariser Ausstellungen von 1844 und 1849 entsteht ein Prioritätsstreit wegen der Fadengläser zwischen Bontemps und Nocus, der zu Gunsten des ersteren zu entscheiden ist. Vgl. Rapport du Jury Central. Exposition 1844, Band III, S. 486 und 499, und Rapport du Jury Central sur les produits . . . exposés en 1849 (Paris 1850), Band II, S. 889.

[5]) Beispiele aus dieser lothringischen Fabrik im Kunstgewerbemuseum von Straßburg; Abbildungen im Jahresbericht für 1910, S. 13.

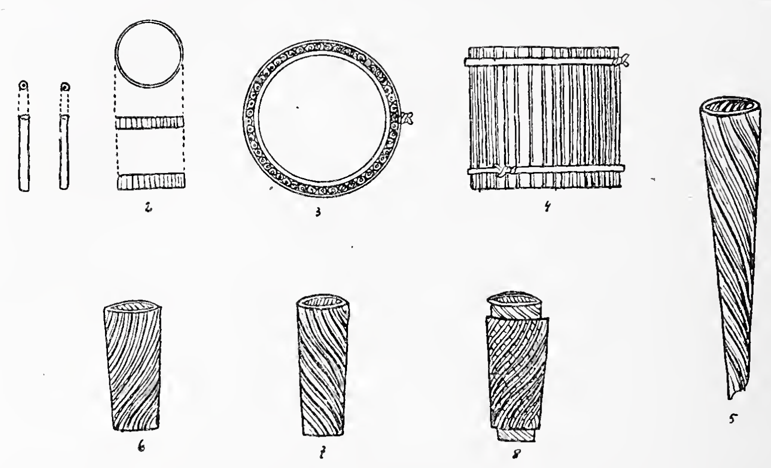


Abb. 254. Franz Pohl: Darstellung des Verfahrens von Netzgläsern.
(Im Anschluß an das Berliner Gewerbe-, Industrie- und Handelsblatt, 1843.)

Gläser[1]) derselben Zeit. Über die geringe Qualität dieser durchaus dünnwandigen Erzeugnisse von Frankreich, Spanien, wo in Barcelona ebensolche Objekte in Verfolgung einer alten Überlieferung in noch ausgefalleneren Formen gemacht wurden, oder England werden wir uns nicht wundern, wenn wir die damaligen venetianischen Vorbilder dieser Art, z. B. von Jakob Tomasi in Murano (von 1845), z. B. im Technischen Museum in Wien, betrachten, die nur als traurige Epigonen herrlicher Originale des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden können. Der eigentliche Aufschwung venetianischer Glaskunst im 19. Jahrhundert datiert ja erst von 1867, als bei der zweiten Pariser Weltausstellung Salviati eingriff, obgleich auch seine Verdienste und die seiner Nachfolger sich nicht gerade wesentlich auf dem Gebiete der Fadengläser befinden, deren Renaissanceblütezeit bis heute unerreicht blieb.

Es lag zunächst keineswegs in der fortlaufenden Entwicklung der Grundsätze, die das deutsche Biedermeierglas verfolgte, als der „Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen" im Jahre 1839 — also wohl unter dem Eindruck der neuesten Pariser Ausstellungserzeugnisse von Choisy-le-Roi oder Plaine-de-Valch — eine Preisaufgabe für venetianisierende Glasgefäße ausschrieb mit der ausdrücklichen Hinzufügung: „die mit Emailfäden, welche sich rautenförmig durchschneiden, sind dabei unerläßlich". Den aus einer silbernen Denkmünze und 500 Talern (zu denen das Ministerium der Finanzen und des Handels noch 300 Taler hinzufügte) bestehenden Preis gewann im Jahre 1842 der Gründer und 1. Direktor der Gräflich Schaffgotsch'schen Josephinenhütte bei Schreiberhau Franz Pohl (geb. 17. Juli 1813 in Harrachsdorf in Böhmen; durch Selbstmord gest. 27. Februar 1884 in Schreiberhau)[2]), ein energischer, zielbewußter und vielseitiger Mann, dem wir auch die genaue Darstellung seiner von dem französischen Verfahren[3]) ganz unabhängigen Wiedererfindung verdanken[4]). Die Probestücke, die er der Prüfungskommission vorlegte, nämlich zwei Kelchgläser und eine kleine Schale, die er unter Mithilfe des Glas-

[1]) George Gray: Nailsea Glass in der Zeitschrift „Connoisseur", Juni 1911, XXX, S. 85 ff.

[2]) Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Carl Partsch-Breslau: Franz Pohl, der Schöpfer der Glasfabrik Josephinenhütte; Sonderabdruck aus der illustrierten Zeitschrift „Schlesien", VI, 1913, Nr. 20 (5 Seiten).

[3]) Bulletin de la Société d'Encouragement, Septemberheft 1842, Seite 387.

[4]) Franz Pohl: Über die Darstellung der retikulierten venetianischen Gläser im „Berliner Gewerbe-, Industrie- und Handelsblatt", herausgegeben von A. F. Neukrantz und F. A. Metzke; VIII, Nr. 3 und 4 (Berlin, Juli 1843) nebst kleinen Zeichnungen auf Tafel II, Fig. 1—7.

machers Alwin Seidel[1]) gemacht hatte, waren zwar, da ihm nur gewöhnliches Kreideglas und Weißglas (aus Kies, Pottasche, Kalk, englischer Mennige, Salpeter, Arsenik und etwas Braunstein), aber kein Boraxglas zur Verfügung stand, ein wenig schwerer als die besten venetianischen Vorbilder, wurden aber als befriedigend angesehen.

Zunächst hatte sich Pohl aus mit Kreideglas überfangenem sattweißem Glase 30 bis 40 Fuß lange Stäbe ziehen lassen, die er in kleine Stängel zerlegte; diese ordnete er um zwei Glasringe, die an einem zylindrischen Holzstück befestigt waren (vgl. Abb. 254), dicht aneinander an und umschloß sie mit zwei Drahtreifen, entfernte dann den Holzzylinder, wärmte sie in besonderen tönernen Deckeltöpfen entsprechend an, heftete diesen Stäbchenmantel dann an das aufgenommene Glas der Pfeife, streifte die Drahtringe ab unb bildete unter Rechts- oder Linksdrehung einen Kegel; je zwei solche Kegel mit entgegengesetzt gedrehten Stäben wurden dann ineinander

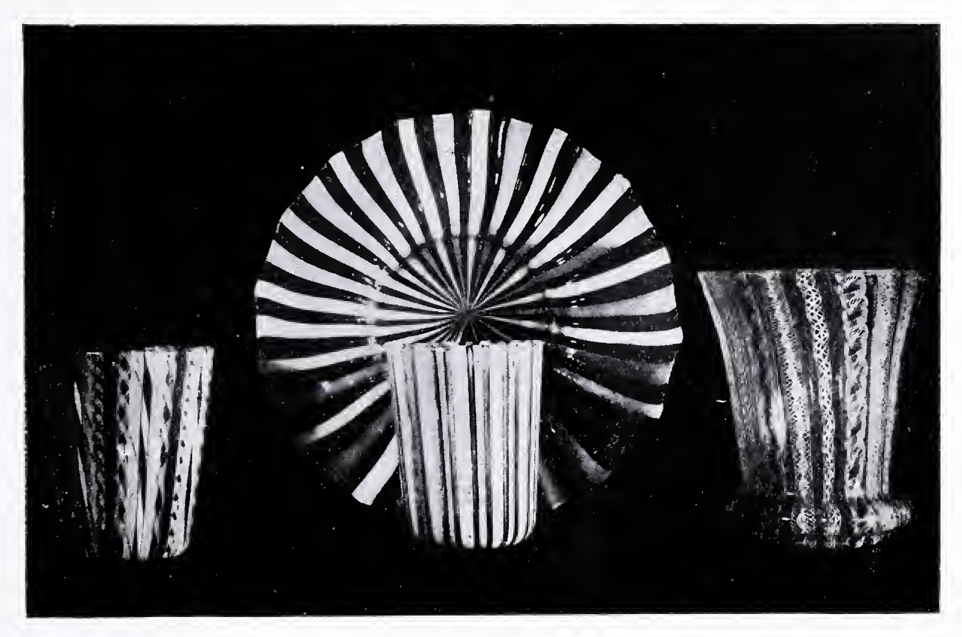


Abb. 255. Verstricktes Faden- und (in der Mitte) Stäbchenglas, Josephinenhütte, um 1845. (Sammlung Pazaurek.)

gepaßt und erwärmt an der Pfeife übereinander geschoben, miteinander verschmolzen, so daß sich zwischen den aneinander kreuzenden Fäden kleine regelmäßige Luftbläschen mit einschlossen; die Fertigstellung geschah wie bei jedem andern Hohlglase. — Diese Arbeitsweise entspricht somit im allgemeinen der altvenetianischen, der „vasi a reticelli“, Netzgläser, die man in der Biedermeierzeit „retikuliert“ nannte. Daneben aber gab es einerseits die einfacheren Vorstufen, nämlich das Stäbchenglas, wobei milchweiße („latticino“) Stäbe mit solchen von z. B. türkis- oder kobaltblauer Farbe abwechselten (Abb. 255 Mitte), anderseits die ein- oder mehrfarbigen Fadengläser ohne Fadennetz, schließlich auch die Gläser mit fein verstrickten Fadenbündeln von abwechselnden Mustern, die alten „vasi a ritorti“ [2]),

[1]) Diesem hat er auch den Geldpreis von 800 Talern geschenkt; vgl. Partsch a. a. O.

[2]) Die damals für Faden- oder gar Netzgläser oft gebrauchte Bezeichnung von „Pettinetglas“ (auch noch falsch geschrieben als „Petinetglas“) ist unrichtig; es handelt sich keineswegs um gekämmte (pettine = Kamm) Gläser, die ganz anders erzeugt werden, indem der außen

(Abb. 255 rechts und links und Abb. 256) also alles Nachahmungen venetianischer Vorbilder, die aber die Exaktheit der alten Originale in der Regel nicht erreichten. Inwieweit an Pohls Fadenglasversuchen, die jedenfalls mehrere Jahre[1]) zurückreichen, auch Dr. W. E. Fuß in Schönebeck bei Magdeburg[2]), eine Zeitlang auch Lehrer am kgl. Gewerbeinstitut in Berlin, der zwischen 1830 und 1840 in der ehemaligen, auch Schaffgotsch'schen Glashütte in Hoffnungsthal wie in der Matterneschen Hütte in Petersdorf[3]) arbeitete, mit beteiligt war, darüber gehen die Nachrichten auseinander. Es scheint sich um eine Verwechslung mit dem Millefioriglas[4]) zu handeln, also ebenfalls einer Entlehnung venetianischer Glasmacherkunst, die auch sonst in Schlesien, besonders in den vierziger Jahren, recht stark betont wurde, was z. B. auch aus den

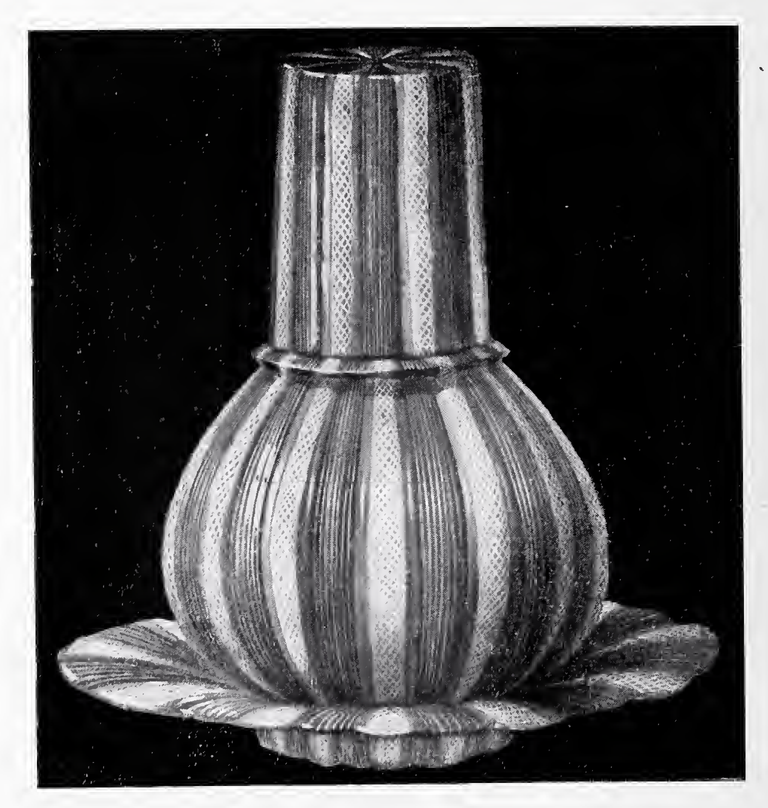


Abb. 256. Sturzflasche mit Becher aus verstricktem weißem und blauen Fadenglas, Josephinenhütte, 19. Jahrhundert Mitte. (Josephinenhütte, Fabrikmuseum.)

umgelegte Farbfaden im rotglühenden Zustand „gekämmt" wird. Ebenso falsch ist der um 1840 von Frankreich aus eingeführte Name „Filigranglas" („cristaux filigranés de Venise"), weil man doch die Luftbläschen der Netzgläser nicht „grani" (Körner) nennen kann. — Über die damaligen technischen Kenntnisse unterrichtet uns z. B. das 11. Kapitel des Buches: Dr. Ch. H. Schmidt in Dr. Heinrich Lengs Handbuch der Glasfabrikation, 2. Aufl. (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerk; 79. Band), Weimar, 1851, S. 473ff.

[1]) Der amtliche Bericht über die Berliner Gewerbeausstellung 1844, an der sich die junge Josephinenhütte mit zahlreichen Faden- und Netzgläsern beteiligte (Band III, S. 55), behauptet, Pohl hätte das Netzglas „vor 12 Jahren", also 1832 erfunden, was jedoch wenig wahrscheinlich ist.

[2]) Hektor Rößler: Bericht über die allgemeine deutsche Industrieausstellung zu Mainz, 1842, Seite 275.

[3]) Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker; Berlin, II, 1836.

[4]) Vgl. auch Knapp in Dinglers Polytechn. Journal, 1849, Band 113, S. 315.

Berichten des Warmbrunner Glasschleifers und Glasmalers Moritz Finsch[1]), des Leiters der dortigen Zeichenschule, an das preußische Ministerium vom Januar und März 1845 hervorgeht.

Die Tendenz der mehr oder weniger getreuen Nachahmungen dünnwandiger venetianischer Gläser, die gleichzeitig auch sonst in Deutschland, zum Teile sogar besser[2]), gemacht wurden, hätte für die Weiterentwicklung des deutschen Hohlglases der Biedermeierzeit vielleicht gefährlich werden können, wenn nicht schon Pohl in der Josephinenhütte selbst — wie damalige Gläser z. B. im Schlesischen Museum für Kunst und Altertum in Breslau oder die Fabriksammlung der Joephinenhütte[3]) bezeugen — den wichtigen Schritt weitergemacht hätte, dem Fadenglas doch auch Geist und Form deutscher Biedermeiergläser zu geben, d. h. dickwandige, geschweifte



Abb. 257. Geschliffene, dickwandige Fadengläser (rechts mit Milchglas-Überfang), Josephinenhütte und Neuwelt, 19. Jahrhundert Mitte. (Sammlung Pazaurek.)

Gläser herzustellen, die sich durch nachträglichen Schliff, namentlich breiten Facettenschliff in ganz unvenetianischer Art weiter dekorieren ließen (Abb. 257). Erst dadurch war man aus der Sackgasse, in die blinde Nachahmungssucht führte, wieder herausgekommen; erst jetzt war die Verbindung mit der herrschenden Richtung, die nun einmal möglichst solide, ja schwere Gläser haben wollte, wieder hergestellt. Als die besten Fadengläser der Biedermeierzeit sind jene anzusprechen, die Fadengläser im engeren Sinne geblieben sind, also nicht wie bei den Netzgläsern einander kreuzende Fadenlagen, besonders mit eingebetteten Luftbläschen, enthalten — zumal diese ja doch hinter den venetianischen Renaissanceoriginalen an Exaktheit stets

[1]) Textband zu den „Vorbildern" der Sammlung von Minutoli; Liegnitz 1855.

[2]) A. F. Neukrantz: Ausführlicher Bericht über die Gewerbe-Ausstellung in Berlin im Jahre 1844; Berlin 1845. Seite 379.

[3]) Andere Gläser aus der Josephinenhütte, z. B. auf dem kgl. preuß. Schlosse Erdmannsdorf, haben inzwischen mehrfach ihre Besitzer gewechselt.

zurückbleiben —, vielmehr lediglich nach einer Richtung spiralig gedrehte Fäden in dichter, gleichmäßiger Anordnung im kompakten Schliffkörper einschließen.

Daß diese Fäden nicht nur milchweiß sind, sondern auch blau oder rosa — teils neben einander, teils nur in der einen oder anderen Farbe —, kann mitunter ihren Reiz erhöhen; jedenfalls bedeutet es einen weiteren Grad der Emanzipation gegenüber Venedig. Noch weiter entfernte man sich mit solchen Erzeugnissen, die mit dem Fadenglas noch weitere spezifische Schmuckelemente der Biedermeierzeit vereinigten, wie besonders den Überfang oder die eingeglasten Pasten. Mögen vielleicht auch die roten und blauen, im farblosen Krystallglas der äußeren Schicht eingeschlossenen Fäden z. B. gegen die milchweiße innere Lage eines Biedermeierglases (Abb. 257 rechts) — auch auf Flaschen mit Sturzbechern — in unseren Augen viel zu starkfarbig wirken, die vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts, die die lebhaftesten Glasfarben liebten, hatten dagegen jedenfalls keine Bedenken, waren vielmehr gewiß noch stolz darauf, daß der milchweiße Untergrund die bereits erreichte Gleichmäßigkeit der farbigen Fadenstärke und Fadenanordnung noch viel deutlicher hervorhob, oder gar, daß sich durch Kreuzungen roter und blauer Fäden auf milchweißem Hintergrunde ein richtiges Textilmuster erzeugen ließ (Abb. 258). Um so diskreter wirken die mit den eingeglasen Pasten kombinierten Fadengläser, die von jeder Farbengebung absehen.



Abb. 258. Ungeschliffenes Überfang-Netzglas mit blau-rotem Textilmuster, Josephinenhütte, 19. Jahrhundert Mitte. (Sammlung Pazaurek.)

Neben der Josephinenhütte wurden gute Faden-Biedermeiergläser auch in anderen Hütten hergestellt und in deren Umgebung sauber geschliffen. In Neuwelt sollen 1844 diese Erzeugnisse noch nicht so gut gemacht worden sein[1]); bald darauf[2]) gelangte man aber auch hier zur vollständigen Beherrschung dieser Technik, namentlich in der Kombination mit vorzüglich eingeglasten Pasten (Abb. 259). Unter den Fabriken, die sich sonst noch mit der Fadenglasspezialität befaßten, wird noch die Firma K. Stölzle in Joachimstal und Schwarzau genannt, die bei der Ausstellung in Mainz 1842, also im gleichen Jahr, in dem F. Pohl seinen Preis erhielt, verschiedene „Rococogläser nach Venetianer Art aus gesponnenen, verschiedenfarbigen Glasstängel-

[1]) Amtlicher Bericht über die Berliner Ausstellung 1844. Band III, S. 55 und 65. — Die auf der Prager Ausstellung von 1829 unter Nr. 1249 aus Neuwelt vorgeführten zwei „Handleuchter mit Schlangenstiel" zu 2 fl. 86 kr. C. M. sind natürlich noch keine Fadenglasarbeiten, vielmehr die, auch noch später immer wiederkehrenden Stücke, bei denen um den Schaft, Bauch oder Hals ein Glasstab von einer anderen Farbe schlangenförmig umgelegt erscheint.

[2]) Dr. Freiherr v. Reden: Denkschrift über die österreichische Gewerbeausstellung in Wien, 1845. (Berlin 1846.) Seite 58.

chen mit weißem Glas“ und andere Gegenstände „mit Gold- und Rubin- oder blauen Streifen im Innern der Glasmasse“ [1]) zeigen konnte. Auch die Gebrüder Perger in ihren ungarischen Glasfabriken Hringovo und Szlanz machten um 1845 u. a. Fadengläser „auf Muraner Art“ [2]). Geschliffen waren diese Gläser jedenfalls noch nicht, sonst hätte man die „Venetianer Art“ auch wohl nicht besonders betont.

Eine andere, zum Teil auch auf Venedig zurückgehende Gruppe der Biedermeierzeit hat aber zum Unterschied von den Fadengläsern auf deutschem Boden früher als in Frankreich ihre Wiederbelebung erfahren, nämlich das Millefioriglas. Die ersten Versuche reichen noch ins 18. Jahrhundert zurück, indem der Leibmedikus Brückmann in Braunschweig im Anschluß an antike Arbeiten der Hamilton-Sammlung 1786 eine Methode zur Wiederanfertigung solcher Stücke der römischen Kaiserzeit in Vorschlag brachte [3]). Aber erst wesentlich später wurden solche Bestrebungen in die Praxis umgesetzt. Im Jahre 1833 hat Dr. W. E. Fuß in der schlesischen Riesengebirgshütte Hoffnungstal mit Unterstützung der preußischen Regierung Millefiori erzeugt und in größerem Umfang von seinem späteren Wohnsitz Schönebeck bei Magdeburg im Jahre 1842 in Mainz zur Ausstellung gebracht [4]). Es handelt sich nicht nur um Gefäße aller Art, wie kleine Blumenvasen (zu 4 fl. 40 kr.), eine Milchkanne, eine Rumflasche (beide zu je 5 fl. 15 kr.), oder Trinkgläser (zu 2 fl. 38 kr.), sondern — und darauf scheint Dr. Fuß in richtigem Gefühl das Hauptgewicht gelegt zu haben — um Griffe und Schmucksteine, denen er auch eine Edelmetallfassung gibt; es kostete ein silbermontiertes Besteck mit Millefioriheften 60 fl. 5 kr. und von Schmuck in vierzehnkarätiger Goldfassung ein Armband 70 fl. 35 kr., eine Brosche 29 fl. 10 kr. oder ein Paar Ohrringe 29 fl. 45 kr. Auch für Dosendeckel ließ sich dieses Material gut verwenden. Inwieweit das im keramischen Museum von Sèvres [5]) verwahrte Rechteckplättchen (Dosendeckel), das der Direktor der Berliner Porzellanmanufaktur Bergrat Frick (1821—48) angeblich nach seinem Verfahren in Schlesien herstellen ließ und dem genannten Museum schenkte, mit den Arbeiten von Fuß zusammenfällt, läßt sich ebensowenig entscheiden, wie der Zusammenhang der Versuche von Hoffnungstal mit jenen der Hütte von Carlstal und der Josephinenhütte, die nach der



Abb. 259. Geschliffenes Fadenglas mit eingeglaster Paste (Wappen der Familie Ritter von Merkel); Neuwelt, 19. Jahrhundert Mitte. (Sammlung Pazaurek.)

[1]) Hektor Rößler: Bericht über die allgemeine deutsche Ausstellung in Mainz 1842 (Darmstadt 1843). S. 273.

[2]) Amtlicher Bericht über die 3. Gewerbeausstellung in Wien 1845 (Wien 1846). S. 106, Nr. 935.

[3]) Crelles chemische Annalen 1786 Bd. II, S. 287; zitiert in Meusels Neuen Miscell. artist. Inh. III. (1796). S. 370.

[4]) H. Rößler a. a. O., S. 275. Über Dr. Fuß haben wir noch neue Untersuchungen von Dr. H. Tichy in Schreiberhau, der über die „Farbengläser der Biedermeierzeit“ im „Wanderer im Riesengebirge“ 1918 Nr. 426 bereits einzelnes veröffentlichte, zu erwarten.

[5]) Brongniart und Riocreux a. O.; S. 382, Nr. 295. — Farbige Abbildung auf Tafel LV, Nr. 12.

Einstellung der Fußschen Arbeiten, schon von der Gewerbeausstellung 1844 in Berlin[1]) an, Millefioristücke, selbst größere Deckelpokale — vgl. den Carlstaler Deckelpokal aus dem Besitze des Geh. Med.-Rats Prof. Dr. K. Partsch in Breslau (Abb. 260) —, in ihre venetianisierende Musterkarte mit aufnahm und gemeinsam mit den Fadengläsern auch die folgenden Jahre eifrig pflegte[2]). Eine liebenswürdige, originelle, aber ihrer umständlichen Herstellungsweise wegen seltene Spielerei sind auch die in dünnes Krystall eingebetteten Millefiori-Einlagen, die in verschiedenen Farben Blütenrosetten darstellen, denen Blätter durch den Schnitt hinzugefügt sind; mir sind nur zwei Stücke dieser Art bekannt, von denen eines in der Gläsersammlung F. F. Palme in Steinschönäu steht (Abb. 251), während das andere, facettierte der Glasfabrikant Wilhelm Riedel in Polaun-Reichenberg besitzt. Wichtiger blieb aber das Millefiori für kleinere Objekte, wie Flacons, besonders aber für die Glasschmuckindustrie und Glasknopferzeugung, namentlich der Umgebung von Gablonz in Nordböhmen. Von der Riedelschen „Zenknerhütte" in Antoniwald hat sich uns ein Rezeptbuch[3]) vom 20. Oktober 1837 erhalten, das die verschiedensten Farbenglas-Sätze ausdrücklich für „Mille fiori oder Glas-Mosaik" aufzählt, und somit den Beweis erbringt, wie früh sich die Glaskurzwarenindustrie dieser Neuerung bemächtigt hat. Die von F. Egermann[4]) vorübergehend auch geübte „Millfleur"-Produktion arbeitet um 1845 bereits durch Mitheranziehung der Emailmalerei mit Surrogaten, wie denn überhaupt diese Technik, die die Feinheit antiker Murrhinengläser nie erreichte, namentlich in Briefbeschwerern mit oft sonderlichen Einschlüssen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts arg verwilderte. Dies zeigen nicht nur die meist recht derben böhmischen oder Thüringer Produkte bis hinab zu den miserablen Arbeiten der Fabrik Maxhut in Rumänien (z. B. im Museum von Haida in Böhmen) oder zu den Kinderspielkugeln („Glasschusser") mit bunter Fadeneinlagen, z. B. von Greiner-Beck in Lauscha (um 1850), sondern ebenso die Arbeiten aus Frankreich, wo man namentlich auf der Pariser Gewerbeausstellung von 1849[5]) verschiedene Türgriffe, Briefbeschwerer oder Flaschenstöpsel — z. B. von

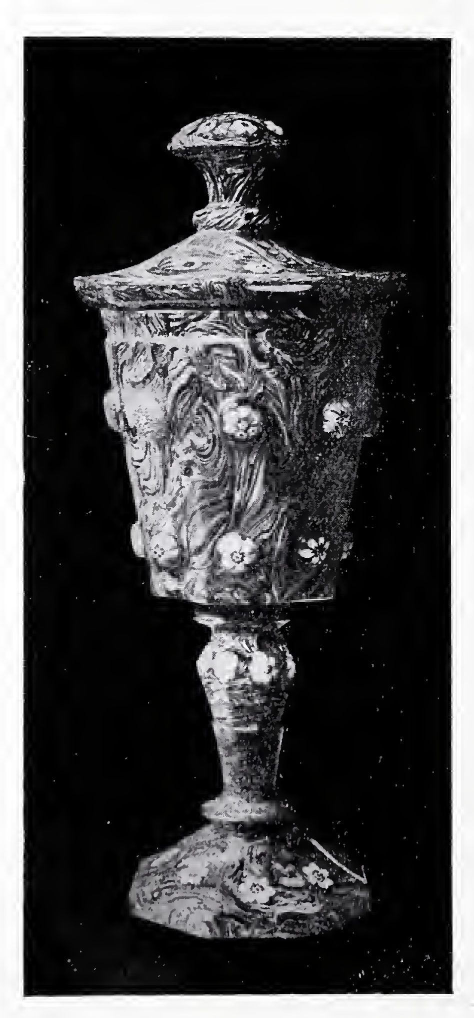


Abb. 260. Millefiori-Pokal, Carlstal in Schlesien, 19. Jahrh. Mitte. (Bes.: Geh.-Rat Prof. Dr. Partsch, Breslau.)

[1]) Amtlicher Bericht a. a. O. III. 55.

[2]) Vgl. Steinbeis: Bericht über die Provincial-Gewerbe-Ausstellungen zu Stettin und Breslau, 1852, S. 14.

[3]) Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums XXI (Reichenberg 1903), S. 66f.

[4]) Eine kleine Flasche mit dem aufgeklebten Zettel „Atelier Egermann, Imitation des venezianischen Millfleur, Zeit 1845", verwahrt die Gläsersammlung Jacques Mühsam in Berlin.

[5]) J. P. Wagner: 2. Bericht über die Gewerbe-Ausstellung zu Paris 1849 (Frankfurt 1849), S. 54.

Maës aus Clichy-la-Garenne — auch mit eingeschlossenen Blumensträußen, Früchten, Sternchen und anderen Gegenständen in kaleidoskopartig bizarrer Anordnung sehen konnte. —

Schließlich sei noch des Aventurin-Glases (auch „Avanturin") gedacht, jener bereits im 18. Jahrhundert[1]) beliebten, aber auf Venedig beschränkten kupfrig glänzenden Imitation des Aventurinsteines, einer von zahllosen Glimmerblättchen durchsetzten rotbraunen Quarzart. Wieder ist es Schlesien, das auch in dieser Beziehung — bis 1845 vergeblich[2]) — Venedig, das diese Art der metallischen Kupferreduktion[3]) beherrscht, besonders nacheifert. Tatsächlich gelingt die Erzeugung bald darauf, nachdem der große Münchner Chemiker Max Pettenkofer den Weg gewiesen, u. a. nicht nur in der Josephinenhütte, sondern ungefähr gleichzeitig auch auf der österreichischen Seite des Iser- und Riesengebirges. J. W. Jäckel in Neudorf bei Gablonz soll schon 1844 ein Privileg auf venetianischen „Goldfluß" erhalten und darin die gleichgerichteten Bemühungen von Josef Pfeifer & Co. übertroffen haben[4]); für den Gablonzer Glasschmuck wurde das Aventuringlas auch in der ganzen Folgezeit weitaus am meisten ausgenützt. Das beste Rohmaterial in leichtflüssigen „Kuchen" lieferte aber nach Nordböhmen auch jetzt noch Venedig, und hauptsächlich die Fabrikanten Pietro Bigaglia, eigentlich eine große Glasperlenfabrik, die jedoch gegen 1826 die schon im 18. Jahrhundert geläufige, aber nach dem Tode des Dr. A. Miotti verloren gegangene Aventurinerzeugung auch im Verein mit dem Obsidianglas aufgenommen hatte[5]), ferner Fratelli Coen di Benedetto und Antonio Dalmistro; auch die Firma J. Zecchini in Venedig sei in dieser Richtung genannt. Auf der Wiener Gewerbeausstellung 1845 findet unter den Aventurinarbeiten besonders ein Tisch mit Aventurin-Tafel der Fratelli Coen di Benedetto[6]) sonderbarerweise die größte Anerkennung; auch bei der zweiten Pariser Weltausstellung



Abb. 261. Geschnittener Krystallglasbecher mit Millefiori-Einlagen, Schlesien, 19. Jahrh. Mitte. (Steinschönau, Sammlung F. F. Palme.)

[1]) Das „Lavanteri"-Glas hatte bereits Kunckel nach italienischem Vorbild zu erzeugen gewußt; vgl. Robert Schmidt, Brandenburg. Gläser, S. 59.

[2]) Bericht von M. Finsch in den obengenannten Minutoli-Vorbildern (Liegnitz 1855).

[3]) Über „die Fabrikation des Aventuringlases" vom technischen Standpunkt sind die damaligen Kenntnisse in Dr. Ch. H. Schmidt: Dr. Heinrich Lengs Handbuch der Glasfabrikation, 2. Auflage (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerk, 79. Band) Weimar 1851, S. 482 enthalten, desgleichen — nach französischen Quellen — Dinglers Polytechn. Journal, 1846, Bd. 99, S. 465.

[4]) Karl R. Fischer: Beiträge zur Geschichte der Gablonzer Glas- und Schmuckindustrie. S. 41. (Vgl. auch „Bericht über die 3. Gewerbeausstellung in Wien 1845" S. 101.)

[5]) Paris, Exposition 1855. Rapport du Jury Mixte International, S. 937, und Catalogue officiel S. 243 und 244.

[6]) Amtlicher Bericht über die 3. Gewerbeausstellung in Wien 1845 (Wien 1846). S. 102 ff. — Vgl. auch Dr. Freiherr v. Reden: Denkschrift über die Gewerbeausstellung Wien 1845 (Berlin 1846), S. 61. — Ein solcher Tisch ist noch um 1910 im Wiener Hofmobiliendepot verwahrt worden.

von 1855, bei der P. Bigaglia eine Medaille 1. Klasse erhielt, wird eine Aventurin-Tischplatte als besonderes Wunder angestaunt. Für die Hohlglaskunst der Biedermeierzeit kommt diese im großen Maßstabe unerträglich aufdringliche Spezialität wenig in Frage, eher noch das Glimmerglas, das in Verbindung mit Farbenglas ähnliche, uns auch schon zu stark erscheinende Effekte ermöglicht und um 1878 besonders von Lobmeyer-Wien[1]) gepflegt wurde.

Überhaupt hat der ganze verhältnismäßig geringe venetianische Einschlag, den das Biedermeierglas erhielt, kein sonderlich rühmliches Ende gefunden. Die letzten Ausläufer vornehmer Ahnen sind ganz degenerierte Epigonen: Bayerische Schnupftabakfläschchen für Bauernkreise und thüringische Glaskügelchen als Kinderspielzeug

# Eingeglaste Pasten[2])

## und Metall-Einglasungen, nebst Surrogaten.

Porzellanartige Reliefs, in Krystallglas eingeschlossen, bilden den originellsten Schmuckgedanken der Glasveredlungskunst der Biedermeierzeit, der kurz zuvor — ohne auf ehrwürdige Ahnen zurückblicken zu können — zum ersten Male auftaucht und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Blüte fand, die rasch darauf vorzeitig dahinwelkte. Diese Neuerung verdanken wir dem Zusammenarbeiten von französischen Keramikern und Glaskünstlern, einem Gegenstück zu einer ähnlichen Alliance auf deutschem Boden, die uns die Transparentmalerei auf Hohlglas in der Richtung Mohn-Kothgasser beschert hat.

Eine solide Verbindung des Glases mit anderen Materialien hat, wie die verschiedenartigen Metallmontierungen immer wieder dartun, seit jeher ihre besonderen Schwierigkeiten, die nie ganz zu beheben sein werden. Trotzdem hat man in Glasgefäße schon längst andere Stoffe einzuschließen getrachtet, wofür man nur die im 17. und besonders 18. Jahrhundert beliebte Gruppe der Würfelgläser[3]) einerseits und der Münzengläser anderseits als Beispiele anzuführen braucht. Aber der früher[4]) meist einzeln, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewöhnlich in der Dreizahl auftretende Würfel ist meist aus Bein, so daß sich in diesen Fällen von selbst der Einschluß in das erst entstehende, rotglühende Glas verbietet, weshalb auch diese Spezialität am liebsten mit der auf kaltem Wege erzielten Zwischengoldtechnik verknüpft erscheint. Dagegen sind die Münzengläser auf heißem Wege, in der Glashütte selbst entstanden, indem man meist Silbermünzen, selten auch Goldmünzen zunächst in ein vertikal gestelltes, kreisscheibenförmiges Nodus-Zwischenglied einschmelzte, dessen Rand dann gekniffene Zacken bekam[5]), später meist horizontal in den Boden

[1]) B. Bucher: Die Glassammlung des k. k. Österreich. Museums, S. 125 und 126.

[2]) Vgl. „Kunstwanderer“ (Berlin), Dezember 1921 und Januar 1922.

[3]) Das älteste Glas mit eingeschlossenem Würfel („v ni kostka zadělaná“ wird 1584 im interessanten und ausführlichen Inventar der Frau Johanna Trzka von Leipa — im Archiv von Wittingau — erwähnt. (Die freundliche Übermittlung einer Abschrift desselben verdanke ich dem besten tschechischen Glashistoriker Archivdirektor Franz Mareš in Wittingau.) — Erst in unseren Tagen bringt Carl Goldberg in Haida nette kleine Freimaurerbecher mit doppeltem Boden, in den drei Porzellanwürfel mit eingeschmolzen sind, auf den Markt.

[4]) Das grüne „Landknechts“-Glas der Sammlung A. Demmin („Beschreibendes Verzeichnis“ seiner Sammlung von 1882, Nr. 276) gehört nicht, wie da behauptet wird, schon dem 16. Jahrhundert an. — Ausnahmsweise findet man im Nodus, der sich dann entsprechend zur Hohlkugel erweitert, auch größere Spielereien, z. B. einen ganzen Holzkronleuchter in einem Nürnberger Pokal des ausgehenden 17. Jahrhunderts im Leipziger Kunstgewerbemuseum.

[5]) Beispiele im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg oder im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand.

einfügte, was namentlich in Hessen, Braunschweig und Potsdam beliebt war, in Böhmen und Schlesien aber in sorgfältigerer Ausführung auch noch in der Biedermeierzeit[1]) häufig vorkommt. Nur selten begegnet man aber Münzen, die geradezu in einem Medaillon einer Pokalwand eingebettet sind, wie dies in Gold bei einem alten Potsdamer geschnittenen und vergoldeten Pokal der Bayerischen Gewerbeanstalt in Nürnberg, in Silber, und zwar sogar noch nach der Biedermeierzeit, bei einem hohen, reich geschliffenen schlesischen Pokal[2]) von 1861 bemerkt werden kann. Das wird leicht verständlich, wenn man bedenkt, daß alle Münzen nicht fest und unbeweglich eingeschmolzen sind, sondern nur lose sitzen, ihre Lage verschieben können und bei jeder Bewegung scheppern und klingen, namentlich wenn gleichzeitig mehrere Stücke[3]) verwendet wurden.



Abb. 262. Balustersäule mit eingeglaster Wedgwood-artiger Paste, angeblich Paris, 1796. (Sèvres, Museum.)

Bei den guten keramischen Einglasungen oder „Inkrustationen" ist dieser Fehler behoben, zumal das frittenartige Porzellan der Paste mit dem weichen Krystallglas der Umgebung eine gute Verbindung eingeht. Das Geheimnis des Erfolges liegt vornehmlich in einer möglichst präzisen Arbeit, und gerade dafür hatte die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mit ihrer großen Sammelleidenschaft für Gemmen, Gemmenabdrücke und -abgüsse aller Art oder Daktyliotheken den Boden vorzüglich vorbereitet. Die Glasgüsse des alten Augsburgers Wesenbeck waren durch das Zusammenarbeiten deutscher, englischer und französischer Kräfte im 18. Jahrhundert immer mehr durch bessere Abformungsverfahren überholt worden, an denen besonders der Leibmedikus des Herzogs von Orleans, Homberg aus Quedlinburg, ferner James Tassie in London, d'Arclais d'Montamy, J. S. Götzinger in Ansbach, N. Marchant in Rom und London, Hofrat J. F. Reifenstein (Goethes Umgang in Rom 1786) und Joh. Jos. Pichler in Wien, und zwar im Zusammenhange mit der dortigen Porzellanmanufaktur, lebhaften Anteil hatten. Außer zahllosen, in öffentlichen und privaten Sammlungen erhaltenen Intaglien-Glaspasten

[1]) Beispiele mit Talern oder Silberzwanzigern von 1810—1835 in der Ausstellung 1914 des Brünner Gewerbemuseums (Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums 1914, Nr. 8, S. 114), im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg, in der Sammlung Gustav Schmidt, ebenfalls in Reichenberg (mit einer polnischen Münze von 1831), in der Sammlung Figdor-Wien oder in der Gläsersammlung Pazaurek (mit einem preußischen Taler von 1830 und zwei österreichischen Silberzwanzigern von 1832, bzw. 1834). — Die Harrachsche Fabrik von Neuwelt wird im amtlichen Bericht der 1. Wiener Gewerbsprodukten-Ausstellung von 1835, S. 240 als Herstellerin von Münzen-Einglasungen bezeichnet.

[2]) Berlin, Auktion Nr. 1857 bei R. Lepke; Kat. Nr. 828.

[3]) Z. B. drei Mariengroschen von 1696 in dem geschnittenen Becher der Auktion Bourgeois frères in Köln (Lempertz, 1904), Nr. 317.

nach allen möglichen antiken Gemmen treffen wir ebenfalls nicht selten, besonders aus dem Jahrzehnt 1780—90 stammende, vielleicht auf Reifenstein zurückgehende Kameobildnisse an, die sehr scharfe kleinere oder größere Regentenbrustbilder — besonders Josef II., Leopold II., Großfürst Paul, Papst Pius VI. usw. — in weißlicher Porzellanfrittenmasse auf dunkelblauen oder dunkelvioletten Glasplatten zum Gegenstande haben[1]).

Der Gedanke, solche Reliefs auch noch durch eine deckende, natürlich durchsichtige Glasschicht ganz mit Glas zu umgeben, lag nahe und wurde zunächst in Frankreich in die Tat umgesetzt. Im keramischen Museum in Sèvres steht (Nr. 1309) eine geschliffene Glassäule, die als Aufsatz ein rhombenförmiges, wedgwoodartiges Relief mit weiblichen, allegorischen Figuren auf jeder Seite trägt; sie wird als Pariser Arbeit von 1796 bezeichnet (Abb. 262). Zuverläßlicher ist die Datierung 1798 bei zwei anderen Stücken derselben Sammlung, nämlich kreisrunden Becherböden mit den eingeglasten Pasten von Franklin und Voltaire, zu denen vor der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein dritter mit dem Bilde Rousseaus gehörte[2]). Sie tragen die Signatur „P. B. 1798" und stammen aus der Fabrik von H. G. Boileau in Gros-Caillou bei Paris. Dies ist also die erste bisher nachweisliche Stätte für die noch in bescheidenem Umfange erzeugten Inkrustationen. Wir erinnern uns, daß die Zeit unmittelbar nach der großen Revolution und der fast ununterbrochenen Kriege der reichen Entfaltung von Kunst und Kunstgewerbe nicht sehr günstig sein konnte. Die ersten Versuche mögen wohl noch weiter zurückreichen, und zwar noch vor das Jahr 1791, von welcher Zeit die Patentschriften im Archiv des „Conservatoire National des Arts et Métiers" beginnen, die aber erst 1818 ein „Brevet" für verbesserte eingeglaste Pasten verzeichnen, das dem Chevalier de Saint-Amans verliehen wird.

Dieser Pierre Honoré Boudon de Saint-Amans sowie die beiden Desprez, Vater und Sohn, sind nämlich die bedeutendsten Vertreter dieses Sondergebietes, das unter Napoleons I. Kaiserreich und unter Ludwig XVIII. (1814—28) eine reiche

---

[1]) Solche Kameo-Pasten findet man verstreut in einzelnen Museen, z. B. im Kunstgewerblichen Museum in Prag, das sie aus der Auktion Lanna (II, Nr. 55) erworben hat, in Oldenburg oder im Landesgewerbe-Museum in Stuttgart, noch mehr in Privatsammlungen, wie bei Carl Baer in Mannheim, Dr. A. Heymann in Wien, K. Andorfer in Wien usw. — Das schönste Stück der letzteren Sammlung ist abgebildet in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums (Reichenberg), 1905, S. 96; es stellt Kaiser Josef II. dar. — Vollständig übereinstimmende Reliefporträts gibt es aber auch auf blauem Kupferemailgrund, wie z. B. in der Sammlung Leon Bondy in Prag vier kleine Plättchen mit den Bezeichnungen „Großfürst" (Paul), „Großfürstin" (Sophie Dorothea), J. G. und G. L. (Feldmarschall Graf Laudon).

[2]) Nach der offiziellen, mir von da gegebenen Auskunft des Konservators Maurice Savreux sind gegenwärtig alle drei Pasten von 1798 unauffindbar, sodaß ich keine Photographien derselben erlangen konnte und mich nur für das der Abb. 1 zugrundeliegende Bild bedanken kann. — Die einzige ausführliche Arbeit über „Verres et cristaux incrustés" (in der „Gazette numismatique Française" (Chalons-Saone), 1908, S. 328ff.) von J. P. Emperauger, der vor allem als Numismatiker den zugrundeliegenden Silbermedaillen nachgeht, aber auch als Spezialsammler eingeglaster Pasten viel Material herbeizieht, ist leider weder gleichmäßig noch erschöpfend, aber trotzdem sehr verdienstlich. Wo sich die — leider niemals abgebildeten — Objekte befinden, erfahren wir nur in Ausnahmefällen. Die Literatur scheint er zum Teile nicht zu kennen, sonst würde er z. B. aus dem Werke von A. Brongniart und D. Riocreux „Description du musée céramique de Sèvres" (Paris 1845), S. 382, wissen, daß die drei oben genannten Bildnisse, von denen er nur zwei anführt, von H. G. Boileau, dessen Witwe sie dem Museum geschenkt hatte, herrühren, sodaß ihre ihm unbekannte Signatur „P. B. 1798" irgendwie mit Boileeu zusammenhängen wird. — Vollständig schleierhaft ist die von Emperauger aus Ch. Laboulaye, Dictionnaire des Arts et Manufactures (1845—47), herübergenommene Bemerkung, daß die Glasinkrustationen auf eine Erfindung von Böhmen aus dem 13. Jahrhundert (!) zurückgehen sollen. — Was das Technische anlangt, lehnt sich Emperauger an den Chemiker Pelouze († 1867) und an die Encyclopédie Roret (1854) an.

Entfaltung zeigt und unter Karl X. (1824—30) und Ludwig Philipp (1830—48) noch achtbare Leistungen hervorbringt; unter Napoleon III. (1852—70) wird Frankreich aber bereits von England und Böhmen überflügelt und später sind gar nur noch traurige Vergröberungen aufzuweisen.

Saint Amans ist offenbar der kommerziell rührigere, Desprez wohl der technisch und künstlerisch höherstehende; beide haben mit der staatlichen Porzellanmanufaktur von Sèvres Beziehungen. Der ältere von den beiden möge hier den Vortritt erhalten:

Desprez[1]), von dem seine Landsleute bisher noch wenig, nicht einmal seinen Vornamen oder seine Geburts- und Todesdaten festgestellt haben, ist um 1773 zugleich mit Leconte führender Chemiker der Porzellanfabrik von Sèvres, mag sich aber schon neben den rein wissenschaftlich-praktischen Fragen auch mit ästhetischen beschäftigt haben[2]); 1780 wird er geradezu als Plastiker, und zwar als „sculpteur de première classe", bezeichnet[3]). Im Jahre 1793 läßt er sich als selbständiger Fabrikant in der Rue des Recollets 2, die in der Nähe des nördlichen Spitals lag, nieder und erscheint als solcher in den Pariser Handelsalmanachen von 1807, 1812 und 1813, hauptsächlich als Erzeuger von Porzellan-Kameen. Diese finden auch auf der Pariser Ausstellung des Jahres 1806 so viel Anklang, daß ihm die silberne Medaille zweiter Klasse zugesprochen wird[4]); sie werden zum Schmuck von Porzellanvasen verwendet, aber auch in der Bijouterieindustrie; daneben werden noch elegante Porzellantassen von ihm erwähnt: von Glasinkrustationen ist keine Rede. — Aber auch bei der Louvre-Ausstellung von 1819, bei der St. Amans (der 1806 gefehlt hatte) ausdrücklich als Verfertiger eingeglaster Pasten auftritt, wird Desprez lediglich als „sculpteur, fabricant des camées de porcelaine" angeführt[5]), noch immer wohnt er in der Rue des Recollets 2, obwohl (1798) auch eine zweite Adresse in der Rue de Lancry verzeichnet worden war, wo sich vielleicht sein Laboratorium, zum Unterschied vom Verkaufsmagazin, befunden haben mag. Seit 1815 wird Desprez der Ältere sonst nicht mehr genannt; dagegen erscheint sein Sohn, dessen Vorname auch nicht verzeichnet wird, in dem genannten Ausstellungsjahre 1819 auch im Handelsalmanach unter derselben Adresse „Rue des Récollets-du-Temple" Nr. 2 als Erzeuger von Porzellan-Kameen in Wedgwoodart und allem Zubehör für Porzellanmalerei und -vergoldung, aber auch — zum ersten Male — mit einem „Assortiment de médailles dans l'interieur du cristal", also mit verschiedenen eingeglasten Pasten, die bei seinem Vater nie erwähnt werden. Man möchte die Vermutung äußern, daß sich die Beteiligung und der Erfolg bei der Ausstellung von 1819[6]), vielleicht auch schon bei der von 1806 auf den Sohn beziehen. Auch der Sohn ist ja zunächst vornehmlich Keramiker

---

[1]) Die ersten Notizen über ihn — nach freundlichen Mitteilungen von L. Metman, Direktor des Musée des arts décoratifs in Paris — veröffentlichte ich in dem Werke „Ausgewählte Sammlungsgegenstände des Nordböhmischen Gewerbemuseums", 2. Folge; Reichenberg, 1905, S. 6 und Tafel 7.

[2]) Ob wir vielleicht gar die auf Sèvres-Porzellanen nach 1800 vorkommende Malermarke *„D P"* — vgl. Graesse-Zimmermann „Führer für Sammler von Porzellan etc.", 14. Aufl. (1919), S. 232, Nr. 157, die auf einen Maler von Verzierungen „Desperais" zurückgeführt wird, — auf Desprez, der sich auch der Initialen D. P. bediente, beziehen dürfen, bleibt bis auf weiteres eine offene Frage. — Auf S. 239 desselben Buches wird außerdem seine Marke bzw. sein voller Name verzeichnet. Schon 1772 finden wir eine Porzellan-Signatur D. P. in der Pariser Rue Fontaine-au-Roy (ebenda S. 236).

[3]) Chavagnac und Grollier: Histoire des Manufactures Françaises de Porcelaine (1906), Seite 628.

[4]) A. S. E. M. de Champagny: Exposition de 1806, Rapport du Jury, S. 199.

[5]) H. Héricart de Thury: Rapport . . . sur l'exposition du Louvre, 1819, S. 229.

[6]) Description des Expositions des Produits de l'Industrie Nationale depuis leur origine usqu'en 1814 (Paris, Bachelier, 1824), S. 77).

und bekommt als solcher am 28. April 1812 ein fünfjähriges Privileg für eine von ihm erfundene Porzellanpaste (aus Sand von Nevers, weißem Quarz, gereinigtem weißem Ton von Limoges und Erde von Dreux im Verhältnis von $108:18:25^1/_2:43$), wie für eine Emailkomposition (ebenfalls aus Nevers-Sand und weißem Sand, dann aus Sanderde von Nevers und der — schon bei d'Arclais beliebten — weißen spanischen Kreide zu gleichen Teilen bestehend); die sonstige Patentbeschreibung[1]) betont lediglich die uns heut selbstverständliche sorgfältige Reinigung (namentlich von Eisenspuren) und Mischung der Rohstoffe, wie auch die Vorzüge, deren wichtigste die außergewöhnliche Feuerfestigkeit ist. — Nach den Pariser Handelsalmanachen von 1821 und 1823 hat er vollständig den Übergang zu den eingeglasten Pasten vollzogen, die er sowohl als selbständigen Zimmerschmuck — in Bronzerähmchen, oder wenigstens mit Aufhängeringen — wie auch auf Flakons, Bonbonnièren und Andachtsgegenständen, schließlich noch zur Fassung in Juwelierarbeiten vorrätig hält; Medaillons mit allen möglichen Herrscherköpfen werden ausdrücklich betont. Im Jahre 1825 übersiedelt er in die Rue des Morts Nr. 23 (beim Faubourg Saint-Martin) und 1829 in die Rue Saint-Jacques; 1830 erscheint er hier zum letzten Male; dann verlieren wir ihn aus den Augen.

Früher als die bisher erschlossenen geschichtlichen Quellen, die erst 1819 von eingeglasten Desprezpasten sprechen, verraten uns diese Arbeiten durch ihre Signaturen, daß Desprez junior, vielleicht schon sein Vater, jedenfalls bereits unter Napoleon I. die Technik der Inkrustation nicht nur ausübte, sondern sie mit einer von den Zeitgenossen oder Nachfolgern nur selten erreichten Vollkommenheit beherrscht. Es gibt fünf verschiedene, stets auf der Rückseite der Pasten mit dem Trockenstempel eingestochene Marken, deren Aufeinanderfolge noch nicht feststeht:

1. D. P., größere Type;
2. D. P., kleinere Type;
3. DESPREZ.
4. DESPREZ<br>*à Paris.*
5. DESPREZ,<br>*Rue des Récolets*<br>No. 2, *à Paris.* } immer dreizeilig, mit einem l in dem Wort „Récolets".

Diese Arbeiten zeichnen sich durchweg durch die größte Präzision aus; sie vermeiden nicht nur störende Luftrinnen oder gar Luftsäcke — mißlungene Stücke scheint Desprez vom Verkauf ausgeschlossen und vernichtet zu haben —, sondern weisen sogar nicht einmal die kleinen Bläschen auf, die sich bei seinen späteren Nachahmern an der Peripherie des Reliefs, namentlich bei der Nase und beim Kinn der dargestellten Persönlichkeiten, so oft finden. Die verschwindend kleinen Luftteilchen, die in der gut ausgetrockneten und gebrannten Bisquitmasse der Paste zurückblieben, schoben sich beim Einschluß in das Krystallglas zwischen Paste und Glas und bilden einen hauchzarten Überzug, der sich gewöhnlich zu einem silbrigen[2]) Atlasglanz steigert.

---

[1]) M. Christian: Description des machines et procédés spécifiés dans des brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation, Band VII (Paris 1824), S. 80, Nr. 515. Weitere technische Angaben — besonders nach Altmüller und nach Schubarth — bei Dr. Ch. H. Schmidt: Dr. H. Lengs Handbuch der Glasfakrikation (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerk; 79. Band), Weimar 1851, S. 498ff.

[2]) Der Silberglanz der besten eingeglasten Pasten läßt manche den keramischen Stoff des Einschlusses verkennen und ihn für Metall halten. So findet man im neuesten „Katalog der Gemälde etc. im Reichsmuseum von Amsterdam" (1920) auf S. 491 unter Nr. 2912 bei einem Medaillon dieser Art mit dem Kopf Alexanders I. die technisch unrichtige und unmögliche Erklärung „Aus Silber, das in Kristall gegossen ist".

Der sorgfältige Schliff beider Seiten, die Randfacettierung der meist kreisrunden Medaillons, die mitunter auf der Rückseite auch Steinchenschliff aufweisen, die Montierung mit vergoldeter Bronze, das alles trug dazu bei, daß diese Arbeiten schon in ihrer Entstehungszeit ein vornehmes Käuferpublikum fanden, die sie als feinste Pariser Reiseandenken nach allen Himmelsrichtungen verbreiteten. Und Desprez wußte auch der Internationalität seiner Kundschaft Rechnung zu tragen, indem er — meist nach zeitgenössischen Medaillen, namentlich denen von Bertrand Andrieu (1761 bis 1822), dessen Signatur am Armabschnitt er gewöhnlich stehen läßt, aber auch nach Medaillen von L. Posch u. a. — die verschiedensten Potentaten seiner Zeit und deren Familien in seine Kollektion aufnahm, meist als zierliche Hängemedaillons, aber auch auf Bonbonnièren, Briefbeschwerern, Flakons, ja sonderbarerweise sogar als Bodenplatten von roten und grünen, vergoldeten oder sonst bemalten Porzellan-Empiretassen mit überhöhtem Henkel, die wohl auch in seiner eigenen Fabrik hergestellt worden sind, eine Idee, die trotz ihrer Originalität kein Lob verdient. — Der Napoleonkopf (nach Andrieu, und zwar schon nach einer Medaille von 1804) wie der Kopf seiner zweiten Frau Marie Louise (seit 1810) finden sich sowohl einzeln (auch auf grünem Grunde), als auch werden die beiden Köpfe (ebenfalls nach Andrieu) hintereinander angeordnet; auch ihr Sohn, der König von Rom, meist in Verbindung mit seinen Eltern, ist beliebt; besonders interessant ist das Medaillon mit König Murat und seiner Frau Caroline Bonaparte in antikisierender Darstellung als Mars und Venus im Anklang an eine Wachsmedaille von Gayrard von 1810 (bei J. P. Emperauger, Paris). Nach der Restauration der Bourbonen erscheint Ludwig XVIII. (1814—24), auch versilbert, ferner der 1820 ermordete Herzog von Berry (z. B. Flakon im Schlosse Chantilly) und dessen Frau, später Karl X. (1824—30) sowie sein Sohn, der Herzog von Angoulême, und dessen Frau. In den Museen von Paris, namentlich im Musée Carnavalet und im Musée des arts décoratifs wie in den Pariser Privatsammlungen von Emperauger und Grollier wird eine ganze Reihe solcher Stücke bewahrt, ebenso in der Gläsersammlung Pazaurek. — Von Napoleons Hauptgegnern trifft man am häufigsten Kaiser Alexander I. von Rußland (auch nach Andrieu) an[1]) (Abb. 263), aber auch nicht selten Kaiser Franz I. von Österreich nebst dem Kronprinzen Ferdinand (beide mit voller Signatur bei Pazaurek) oder König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (bei Kommerzienrat Jacques Mühsam-Berlin); den Mecklenburgischen Erbgroßherzog Friedrich Ludwig (Schwerin, Museum)[2]), auch Blücher (bei

[1]) Desprez-Medaillons mit Kaiser Alexander I. sah ich vor dem Krieg (1913) mehrfach in Petersburg, z. B. im Winterpalais oder in der Eremitage; andere Exemplare finden sich im Rijksmuseum von Amsterdam (Nr. 2912), im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg als Medaillon einer feinen, großen, bronzemontierten Perlmutterdose (Abbildung in dem Tafelwerke: Pazaurek, Ausgewählte Sammlungsgegenstände aus dem Nordböhmischen Gewerbemuseum II, Reichenberg 1905, Tafel 7), in der Wedrich-Sammlung des Museums von Leipa in Böhmen, in der Berliner Lepkeauktion Nr. 1812 vom 9. April 1918, Nr. 875 (Abbildung), und auch als Glasboden einer bunt indisch bemalten, glanzlosen Empiretasse der großherzoglichen Porzellansammlung in Darmstadt wie auch in einer zweiten Tasse im Besitze des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin; das Schweriner Museum besitzt die gleiche Paste, ebenfalls mit Desprez nebst Adresse signiert, auch als selbständiges Rundmedaillon mit vergoldeter Bronzeöse.

[2]) Vgl. R. Schmidt, Brandenburgische Gläser, S. 104 (nach der Medaille von Posch). — Nach einer liebenswürdigen Mitteilung von Museumsdirektor Dr. Josephi in Schwerin ist nur die Paste mit dem Kopf des Erbgroßherzogs Friedrich Ludwig mit Desprez nebst Adresse bezeichnet, während zwei andere Pasten mit dem gleichen Kopf wie auch die mit dem Erbgroßherzog Paul Friedrich keine Signatur tragen; aber alle, auch die von Desprez, gehen auf die bekannten Berliner Gußeisenmedaillons zurück. Die gleiche Sammlung besitzt noch eine eingeglaste Paste von Desprez, deren Kopf sich aber bisher nicht feststellen ließ; andere daselbst verwahrte Pasteninkrustationen dürften aus Zechlin stammen.

Carl Baer in Mannheim) und — wenn die Deutung des signierten Desprez-Medaillons richtig ist — einen Baron Vincent als Offizier[1]): diese mögen als Beispiele dafür genannt sein, wie weit dieser Meister seine Porträtserie erweiterte.

An Exaktheit der Ausführung überragte Desprez alle französischen Konkurrenten, auch seinen jüngeren Pariser Zeitgenossen P. H. Boudon de Saint-Amans (auch „Chevalier de St.-Amand“ oder „Amant“ geschrieben), über dessen Leben und Treiben wir besser unterrichtet sind[2]), wenn wir auch seine Arbeiten viel weniger gut verfolgen können. Geboren wurde er am 9. Mai 1774 in Agen; seine stürmische Jugend fällt in die Revolutionszeit und soll ihn in bedenkliche Nähe des Revolutionstribunals, dann in die Armee des Revolutionsgenerals Hoche geführt haben, bis er endlich — als Gefangener oder als Emigrant — in England Zuflucht fand, wo er sich näher mit der Keramik beschäftigte. Erst nach der Restauration der Bourbonen kehrte er in sein Vaterland zurück und fand 1818 in der Porzellanfabrik von Sèvres Anstellung, wo er auch, mit Unterbrechungen, von 1817 bis 1826 tätig war; dazwischen fällt sein Aufenthalt in Creil von 1824 bis 1827, wo er uns ebenfalls als Keramiker begegnet. Im Jahre 1836 verbindet sich Saint-Amans mit Johnston zur Gründung einer selbständigen Porzellanfabrik in Bordeaux, ruft später noch eine Fabrik ins Leben, nämlich die in Lamarque (Lot-et-Garonne), die er bis zu seinem Tode leitet; er stirbt 1858 auf seinem Schlosse in Lamarque. — Von besonderer Wichtigkeit ist das ihm am 21. März 1818 auf fünf Jahre erteilte Privileg[3]) für eingeglaste Pasten und andere Einglasungen, nicht das einzige Patent[4]), das diesem rührigen und unternehmungslustigen Mann verliehen wurde, aber jedenfalls das wichtigste, zumal sich uns der — allerdings nicht immer ganz klare — Wortlaut dieser umfangreichen Schrift erhalten hat. Zunächst erfahren wir die Zusammensetzung seiner Pasten, wenigstens beiläufig; sie bestanden aus zwei Teilen Porzellan, zwei Teilen Frittenporzellan, einem Teile Erde von Dreux und drei Teilen zu Staub zermahlenen Kry-



Abb. 263. Medaillon mit Alexander von Rußland (nach Andrieu), von Desprez, um 1815. (Leipa in Böhmen, Wedrichsammlung.)

[1]) Troppau, Miniaturen-Ausstellung 1905; Katalog Nr. 285.

[2]) J. P. Emperauger a. a. O. S. 350 ff.

[3]) Christian: Description des machines et procédés spécifiés dans les brévets d'invention, de perfectionnement et d'importation, Band X (Paris 1825), S. 103 ff., Nr. 863. — Damit übereinstimmend auch Emperauger a. a. O. S. 351 ff.

[4]) Ebenda S. 377: Schon am 10. Dezember 1813 bekommt „sieur Saint Amand“ in Paris ein Patent für ein zylindrisches Leder zum Abziehen von Rasiermessern; und an keramischen Umdruckverbesserungen in Sèvres ist er auch beteiligt.

stallglases, bildeten somit eine ähnliche Fritte, wie sie dem Desprez jun. sechs Jahre früher patentiert worden war. Aus dieser Komposition der gut zermahlenen und gemischten Bestandteile wurden im feuchten Zustande die einzuglasenden Pasten — natürlich hauptsächlich genaue Abformungen von Medaillenreliefs — hergestellt, getrocknet und leicht gebrannt. Zur Herstellung der Objekte nahm man eine Kupferform in der Größe des gewünschten Glasmedaillons und füllte sie zum Teil mit flüssigem Krystallglas; dann wurde die Frittenpaste mit dem Relief nach unten eingedrückt und schließlich weiteres Krystallglas daraufgegeben; die langsame Abkühlung geschah in der üblichen Weise. St. Amans berechnet die Zeit für ein kleines Medaillon nach seinem Verfahren (durch ein Zusammenarbeiten von drei Arbeitern) auf zwei Minuten, während früher dazu eine Viertelstunde erforderlich gewesen sein soll; er spricht aber auch von umständlicheren Verfahren, wenn die Paste unmittelbar in Gefäße, namentlich Flakons oder gar — eventuell in leicht gekrümmter Form — auf größeren Vasen angebracht werden soll, ferner wenn es sich um vorherige Vergoldung der Pasten (mit Blattgold oder Muschelgold), um deren Färbung mit Porzellanfarben (die nur mit der Hälfte der Schmelzmittel rechnen), oder wenn es sich bei den Inkrustationen nicht um Pasten, sondern um Glasmalereien oder aber um Maleremail auf Platin, Gold, Silber, Kupfer oder Stahl handelt. Einzelne von diesen Schmuckarten scheinen über die ersten Versuche nicht gediehen zu sein, wenigstens habe ich nie ein eingeglastes emailliertes Platin- oder Stahlornament gesehen; aber offenbar wollte sich der Erfinder nach den verschiedensten Richtungen vor einer möglichen Konkurrenz schützen, schon um sein „Brévet" recht vorteilhaft verwerten zu können. Dies tat er denn auch bald darauf, indem er sein Erfinderrecht an die königliche Krystallglasfabrik von Mont-Cenis (bei Creusot; Saône-et-Loire) verkaufte, die unter Ladouepe-du-Fougerais, namentlich aber unter den Brüdern Chagot diese Spezialität besonders pflegte und von ihren Pariser Niederlagen (in der Rue de Bondy 8 und 10 und Boulevard Poissonnière Nr. 11) große Serien in den Handel brachte und einzelne ihrer eingeglasten Pasten geradezu mit „Brévet de perfectionnement, M^re^ royale de Montcenis" bezeichnete. Emperauger, der zwei so signierte Stücke, nämlich einen Kopf des Kaisers Alexander I. von Rußland nach einer Andrieumedaille von 1814 und einen Ring mit dem Bildnis des Herzogs von Berry nach einer Gayrard-Medaille[1]) erwähnt, kennt keine Signatur von Saint-Amans. Und doch werden wir gewiß nicht irren, wenn wir das brillantierte, im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg befindliche Zylinderglas mit dem noch sehr kleinen Reliefkopf Heinrichs IV. von Frankreich (Abb. 264), das die eingepreßte Signatur „S. A. Paris" trägt, mit ihm in Verbindung bringen; es dürfte in der Zeit vor dem Verkauf seines Patentes, also 1818, oder etwas früher entstanden sein. Andere, aber nicht persönlich



Abb. 264. Brillantierter Becher mit eingeglastem Kopf Heinrichs IV., von Saint-Amans, um 1820. (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.)

[1]) Emperauger a. a. O. S. 346.



Abb. 265. Wellington, eingeglaste Paste der „Escalier de Cristal“, Paris, um 1820. (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.)

signierte Arbeiten von St.-Amans bewahrt das Keramik-Museum von Sèvres [1]), auch mit farbigen Inkrustationen.

Emperauger führt noch eine ganze Reihe von Franzosen, meist Parisern an, die sich ebenfalls mit den eingeglasten Pasten beschäftigten: Der Juwelier Paris in Paris (Rue Croix des Petits-Champs Nr. 13), dessen Arbeiten auf der Ausstellung von 1819 — also gleichzeitig mit denen von Desprez — wenigstens ehrenvoll erwähnt werden, besaß um 1820 auch eine Krystallglasfabrik in Bercy und fertigte namentlich emaillierte Goldembleme, besonders Wappen [2]), an, dies ich auch zur Inkrustation eigneten. — Martoret, Erzeuger von Medaillen in Krystall, ist in Paris 1823 (in der Rue Haute-des-Ursins Nr. 1), 1830 und 1835 (in der Rue Quincampoix Nr. 11) nachweisbar und stirbt um 1843; von ihm stammt u. a. ein gutes elliptisches Medaillon mit dem Washington-Kopf nach Duvivier, ein Medaillon mit dem hl. Carolus Borromäus, ferner ein Glas mit dem Herzog von Bordeaux nach Dubois und ein Flaschenstöpsel mit den hintereinander liegenden Köpfen von Voltaire und Rousseau nach einer Medaille von Caunois von 1818, der nicht weiter bearbeitet ist, schließlich auch zwei Ohrgehänge mit einem Amor auf einem Helm, um 1830. — Dartigues in Paris, auf den vielleicht auch die auf einem Medaillon mit Heinrich IV. in Rot angebrachte Signatur „Fabrique de cristal à Paris“ zurückgeführt werden kann, arbeitet in der Rue du Mont-Blanc Nr. 64, später in der Rue Poissonnière Nr. 30; seine Inkrustationen wurden hauptsächlich durch das große Porzellan- und Glas-Kaufhaus „L'Escalier de Cristal“ vertrieben, das von 1802—1874 im Palais Royal seinen Sitz hatte und noch heute besteht. Die Arbeiten, die hier verkauft werden, tragen aber keine Künstlersignatur, sondern nur die eingepreßte Geschäftsbezeichnung „A L'ESCALIER DE CRISTAL A PARIS“; so ein Rundmedaillon mit der eingeglasten Paste des Kopfes Ludwig XVIII. nach einer 1817 von Andrieu gemachten Medaille, das Medaillon mit Alexander I. von Rußland, auch nach Andrieu, im Reichsmuseum von Amsterdam (No. 2912) oder zwei 23 cm. hohe Leuchter mit eingeglasten Madonnenstatuetten, offenbar bereits aus der Zeit der Geschmackverwilderung (z. B. bei J. Mühsam in Berlin). Aber auch die früheren Stücke, zu denen das ebenfalls mit der genannten Marke versehene Medaillon mit dem General Wellington im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 265) zählt, stehen hinter den Desprezarbeiten ziemlich zurück. — Auch andere eingestochene Stempel, die wir auf eingeglasten Pasten finden, sind nicht Künstlersignaturen, sondern Geschäftsadressen, so z. B. „ACLOQUE, *fils, Rue de la Barillerie, No. 22*“, zwischen 1815 und 1832 nachweisbar, z. B. auf einem Rundmedaillon mit dem Kopfe Ludwigs XVIII., oder „FEVILLET, *Rue de la Paix, n° 20, à Paris*“, um 1816 und 1820, z. B. auf einem Medaillon mit der Herzogin von Angoulême; für ihn war auch Desprez tätig. Auch „*Schmitt*, PALAIS ROYAL, n° 43“ bedeutet die Glashand-

[1]) Brongniart und Riocreux a. a. O. S. 383, Nr. 302—304.

[2]) Brongniart und Riocreux a. a. O. S. 383, Nr. 306, führt von ihm ein schweres Kelchglas vom Jahre 1828 aus dem Museum von Sèvres an, das das Doppelwappen von Frankreich und Navarra im farbigem Goldemail einschließt; Abbildung auf Tafel XV, Fig. 7.

lung von J. B. Schmitt, Palais-Royal, Galerie de pierre, No. 43, die 1813 im Handelsalmanach zuerst erwähnt wird und vor 1830 verschwindet; diese Bezeichnung steht z. B. auf einem Rechteckmedaillon aus dem Besitze des Marquis von Grolier mit dem eingeglasten Kopf Napoleons I. nach Andrieu, aber auch auf sonstigen Objekten, z. B. auf der Lyra-Uhr aus Krystallglas im Berliner Schloßmuseum. — Die eingeritzte Marke „Sagé à la gard" auf einem Rundmedaillon mit schwarzem Holzfuß, das Ludwig XVIII. einschließt, ist noch ebensowenig gedeutet wie die eingeritzten Buchstaben „C. A." auf einem Krystallglasflacon mit dem Kopf des Königs Wilhelm I. der Niederlande. Emperauger, der diese Bezeichnung auf eine von 1815 bis zur Februarrevolution 1848 nachweisbare Glasfabrikantenfamilie Cattaert in der Rue Mandar No. 6, dann im Faubourg Saint-Denis No. 25, deuten möchte, hat übrigens einen der besseren Pariser Vertreter der Glasinkrustationen ganz übersehen, der uns aus der Geschichte des Pariser Empireporzellans geläufig ist, nämlich „*Dihl*", dessen ausgeschriebener Name sich z. B. auf einem guten, bronzemontierten Achteckmedaillon mit dem Napoleonkopf (Abb. 266) findet; Dihl und Guérard in Paris, Rue de Bondy, sind ja die Vertreter der Privatmanufaktur des Herzogs von Angoulême. — Außerhalb Paris kommt noch die in der Nähe gelegene Glasfabrik La Vilette in Betracht, aus der u. a. der eingeglaste Kameo mit dem Kopf des russischen Kaisers Nikolaus I. nach dem Entwurf von Tissot 1827 hervorging, die dieser später dem Sèvres-Museum



Abb. 266. Napoleon I., eingeglaste Paste von Dihl. Paris, um 1810. (Sammlung Pazaurek.)



Abb. 267. Flakon mit eingeglaster Paste, von Pellat & Green, London, um 1810. (Sammlung Pazaurek.)
Daneben das Vorbild: Medaille auf den Besuch Jérôme Napoleons in der Pariser Münze, 1807.

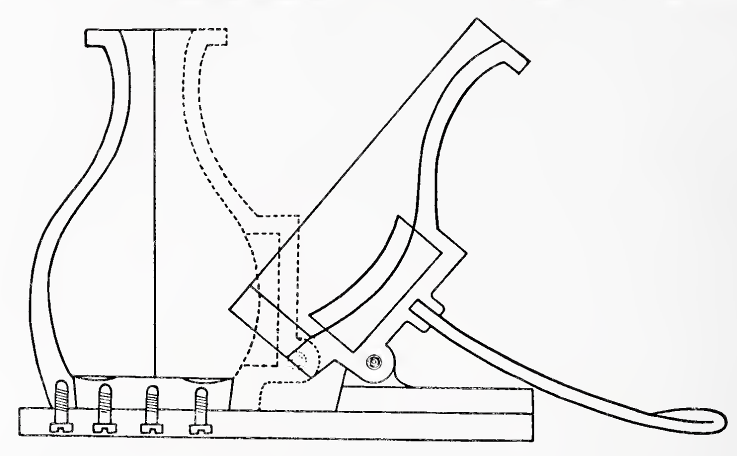


Abb. 268. Apsley-Pellat: Patentierte zweiteilige Form für Einglasungen, London, 1831.

schenkte[1]). Aber wichtiger ist die Teilnahme der bekanntesten Krystallglas-Fabrik von Baccarat (Depart. Meurthe-et-Moselle, Lothringen) an den Glasinkrustationen, deren Hauptvorbedingung ja ein schönes Krystallglas bildet. Die Vorgängerin von Baccarat ist die Krystallglasfabrik von Vorrèche, und diese wurde von Dartigues gegründet, demselben Glaskünstler, den wir schon teils selbstständig, teils in Verbindung mit dem Geschäftshaus „L'Escalier de Cristal" in Paris kennen gelernt haben; dieser wird also sicherlich da die eingeglasten Pasten eingeführt haben, die dann bis etwa zum Sturz Napoleons III. hergestellt wurden. So finden wir denn dieselbe Madonna, die wir in den Leuchterschäften des Pariser Handelshauses sahen, auch in einer Kreuzsäule, die Baccarat dem Museum des Pariser „Conservatoire National des Arts et Métiers" 1851 geschenkt hat[2]), zugleich mit zwei Briefbeschwerern, die eingeglast eine Jagd, bzw. einen Phantasiekopf aufweisen. Wie viele, allerdings schon aus der Verfallszeit der Glasinkrustation stammende Arbeiten von Baccarat mögen die Bezeichnung „A l'escalier de Cristal à Paris" tragen, allerdings Werke, auf die die erste Krystallglas-Erzeugungsstätte gewöhnlich nicht allzu stolz sein dürfte. Die meisten Erzeugnisse sind aber ohne Stempel auf der Rückseite, wie denn überhaupt — trotz der verhältnismäßig häufigen Signaturen der eingeglasten Pasten — doch die Anonymität schon in der Empirezeit nicht die Ausnahme, sondern die Regel bildet. Es waren ja beliebte Exportartikel und Reiseandenken für alle Kulturnationen, weshalb man die mächtigen und gefeierten Köpfe der verschiedensten Zeitgenossen und vieler historischer Persönlichkeiten in dieser Technik ebenso häufig in der ganzen Welt zerstreut antreffen kann, wie dies rund ein Menschenalter früher bei den (allerdings immer signierten) Basalt- oder Jasper-Kameen des englischen Keramikers J. Wedgwood der Fall war.

England hat die Glas-Inkrustation, die die Wedgwoodkameen ablöste, so ziemlich gleichzeitig geübt und sogar gleich zu Anfang mit derselben Virtuosität herausgebracht, die die guten alten Pariser Arbeiten dieser Art auszeichnet; es betrifft dies sowohl eingeglaste Pasten von Porzellanfritte, wie auch eingeglaste Zierstücke von Metall, wie Figuren, Wappen, Monogramme und dergl. Im Vordergrunde steht die Firma Pellat & Green in London, von der z. B. das voll signierte kleine Fläschchen der Sammlung Pazaurek (Abb. 267) herrührt, das in einem Medaillon

---

[1]) Brongniart und Riocreux a. a. O. S. 383, Nr. 305.
[2]) Katalog dieses Museums Nr. 6048; die beiden Briefbeschwerer unter Nr. 6080 und 6094.

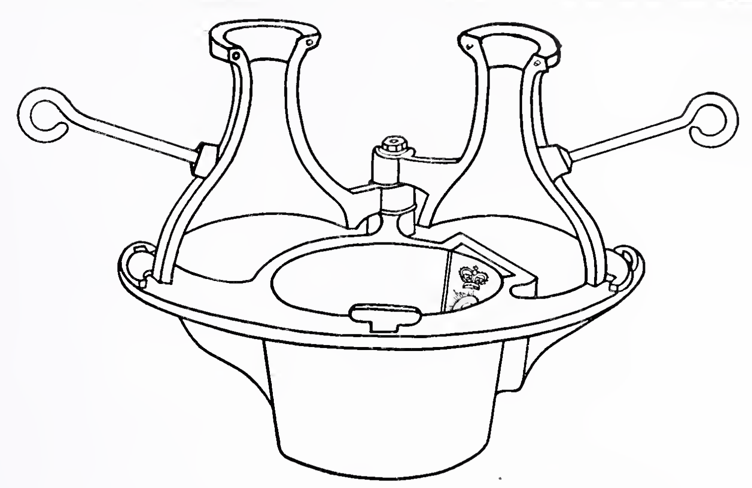


Abb. 269. Apsley Pellat: Patentierte dreiteilige Form für Einglasungen, London 1831.

die keramische Abformung jener Denkmünze von Andrieu und Denon zeigt, die 1807 in Paris zur Erinnerung an den Besuch des Königs Jérôme Napoleon von Westfalen und seiner württembergischen Gemahlin Katharina in der Pariser Münze von dieser geprägt worden ist; der daneben abgebildete Gipsabguß der Münze ermöglicht die Erkenntnis der Schwindungsverhältnisse; die bei der Brillantierung des Flakonkörpers schwer lesbare, rückwärts eingestochene dreizeilige Antiqua-Signatur lautet „Pellatt & Green, Patenters, London". Daß es gerade eine französische Medaille von Andrieu ist, die man sich zur Abformung gewählt, wird weniger überraschen, wenn man sich der innigen Beziehungen St.-Amans' zu England erinnert. Und nur ein Jahr nach dessen französischem Patent, nämlich am 17. Juni 1819, bekommt „Apsley Pellat junior of Saint Paul's Church Yard, in the City of London" ein englisches Patent (Nr. 4424)[1]) für Einglasungen, namentlich von Zierstücken aus Metall. Interessanter aber ist ein zweites Patent, das derselbe Apsley Pellat, der leider auch viel Preßglas[2]) erzeugt und damit wie die Franzosen der Surrogatwirtschaft sehr Vorschub leistet, am 9. September 1831 für eine verbesserte Methode von eingeglasten Pasten und von Metallzierstücken erhält. Inzwischen hat er nämlich eine Flakonglasfabrik in der Holland-Street der Londoner Vorstadt Blackfriars Bridge errichtet und sucht die Inkrustation auf maschinellem Wege zweckmäßiger herzustellen. Die beiden Zeichnungen (Abb. 268 und 269), die dem erwähnten Patent (Nr. 6091) vom Jahre 1831 beigegeben sind[3]), zeigen ganz anschaulich die zwei Arten, wie die zwei- bzw. dreiteilige Metallform, nachdem man das Inkrustierungs-Medaillon vorbereitet hat, unmittelbar vor dem Blasen zusammengefügt wird. Daß diese Vereinfachung und Verbilligung der Arbeitsweise die Verwendung von

[1]) Abgedruckt in London 1856; Berliner Reichspatentamt, Band 77. — Dinglers Polytechn. Journal, das auf diese „Kristallo-Ceramic" bereits 1822 (VII, S. 374) mit Nachdruck hingewiesen macht 1824 (XIV, S. 418) nochmals auf das Patent Pellats aufmerksam und wiederholt den Fingerzeig sogar noch einmal 1849 (CXIII, S. 314). — Auch St. v. Keeß und Blumenbach (Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufakturen, Wien, 1830, II, S. 659) fordern unter Beschreibung des Verfahrens im Anschluß an das Jahrbuch des k. k. polytechn. Instituts in Wien XI zur Beachtung der französisch-englischen Erfindung auf.

[2]) Vgl. Bowles: Die Fabrikation des Glases; nach dem Englischen; Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Basse 1833.

[3]) Die englische Patentschrift Nr. 6091 mit den Zeichnungen ist 1856 gedruckt bei George E. Eyre & William Spottiswode in London.



Abb. 270. Georg IV., gipsgefüllte Preßglaspaste, als Inkrustations-Surrogat. (Hannover, Kestnermuseum.)

Preßglas statt des Schliffglases begünstigte, liegt auf der Hand. — Leider hat England noch durch ein Surrogat den Ruf der Inkrustationen beeinträchtigt; es füllte auch intaglioartig gepreßte farblose Glaspasten von der Rückseite nur mit einer Gipsmasse, so daß dadurch wohl von der anderen Seite der ungefähre Eindruck richtiger Glasinkrustationen vorgetäuscht werden konnte, aber solche Glassteinchen nur zum kalten Aufkitten auf andere Objekte tauglich wurden. Ein solches kleines Preßglasmedaillon mit dem der entsprechenden Münze entnommenen Porträtkopf des späteren Königs Georg IV. als Prinzregenten — also zwischen 1811 und 1820 entstanden (Abb. 270) — besitzt u. a. das Kestnermuseum in Hannover, auf dem Abschnitt liest man die Signatur P B & R I. —

Deutschland, das unter Napoleon seine Fürsten und Berühmtheiten in Glasinkrustationen in reicher Auswahl aus Frankreich beziehen konnte, machte sich diese Technik verhältnismäßig erst spät zu eigen, ebenso das bereits abgesonderte Österreich, wenn man auch wegen der seltenen Signaturen bei der großen technischen und Stil-Verwandtschaft vielfach scharfe Grenzlinien nicht zu ziehen vermag. Die Potsdam-Zechliner Glashütte dürfte wohl auf deutschem Boden die ersten eingeglasten Pasten hergestellt haben. Das Hauptstück bildet die schöne brillantierte, eiförmige Vase des Schlosses auf der Pfaueninsel, die — nach dem Inventar von 1835 — vom Vorstande der Zechliner Glashütte dem König Friedrich Wilhelm III. verehrt worden ist (Abb. 271), aber schon früher entstand[1]. Die in einem abnehmbaren Reifen angebrachten, den Eisengußmedaillons von L. Posch nachgeformten eingeglasten Porträtreliefs des Königspaares und der sieben überlebenden Kinder, die sich aus dem sonst nicht üblichen matten Grund zwischen Lorbeerkränzchen sehr gut abheben, tragen keine Signaturen. Aber nicht nur die Herkunft der Vase würde für Zechlin sprechen, sondern noch mehr die Übereinstimmung der Königspaste mit zwei anderen, selbständigen Exemplaren im Museum von Gotha und in der Sammlung J. Mühsam in Berlin, die die eingeritzte Bezeichnung „Zechlinsche Gl. Hütte", bzw. „Zechlin" tragen. Einen Stempel führte die Fabrik zu diesem Zwecke nicht; ja, die meisten Arbeiten dieser Art sind ohne Signatur geblieben, zum Teil auch wegen der Fassung als Brosche u. dgl. von der Rückseite nicht kontrollierbar, daher sehr schwer zu lokalisieren, wie etwa der Schliffbecher mit der Paste desselben preußischen Königs (nach der Medaille auf den Besuch der Pariser Münze von Gayrard, 1814) im Landesmuseum von Schwerin[2]. — Dem Kopf Friedrich Wilhelms III. begegnen wir in mehr oder weniger identischer Inkrustation wiederholt, z. B. zweimal im Berliner Hohenzollernmuseum, und zwar einmal im Deckel eines gerippten Krystallglases, das andere Mal als kreisrundem Medaillon, blau unterlegt, also in Wedgwoodstimmung, in einem vergoldeten, gekrönten Rähmchen; nicht seltener ist aber auch der eingeglaste Porträtkopf König Friedrich Wilhelm IV., also von 1840 an, wie etwa auf einem Kreuz-Uhrengestell im Arbeitszimmer des Schlosses Babelsberg (das auch andere

[1]) Die Datierung bei Robert Schmidt „Brandenburg. Gläser", Tafel 39: „um 1813" ist zu früh. — Das Berliner Gußeisen-Porträtrelief König Friedrich Wilhelms III. von L. Posch († 1831) ist erst 1814 entstanden, das der Prinzessin Luise erst 1825 (H. Schmitz: Berliner Eisenkunstguß, Tafel 22 und 23). — Andere eingeglaste Pastenmedaillons nach L. Posch bewahrt z. B. auch das Landesmuseum von Schwerin, z. B. die der Prinzessin Alexandrine von Preußen oder der Erbgroßherzoge Paul Friedrich und Friedrich Ludwig von Mecklenburg-Schwerin u. z. in je zwei, stets durch den Schliff von einander verschiedenen Exemplaren. (Freundliche Mitteilung von Dir. Dr. Josephi).

[2]) Abbildung im „Kunstwanderer" (Berlin), Januar 1922, S. 200.

eingeglaste Pasten enthält), auf einem Kelchglas des Museums in Dortmund oder auf einem Becher der Auktion Minnigerode (Berlin, Lepke, Oktober 1917, Nr. 535); nicht weniger häufig finden wir aber den gleichen Königskopf bereits in Inkrustations-Surrogaten. — Auch das Porträtbrustbild seiner Gemahlin Elisabeth (nach der Münze von Friedrich Loos-Berlin) kommt als eingeglaste Paste vor, z. B. auf der vasenartigen Krystallglasschale des Berliner Kunstgewerbemuseums, desgleichen die Köpfe anderer Berliner Persönlichkeiten, die wohl wenigstens zum Teile in Zechlin entstanden sein werden; allerdings hat diese Glashütte damals unter Regierungsrat Metzger meist nur noch gewöhnliches Nutzglas erzeugt; weder bei der großen Berliner Ausstellung (1844) noch bei der Münchens (1854) wird auch nur ein einziges Beispiel dieser Technik verzeichnet.



Abb. 271. Vase mit eingeglasten Pasten der Familie Friedrich Wilhelms III., nach Posch; Zechlin, um 1830. (Schloß auf der Pfaueninsel; nach R. Schmidt.)

Wo sonst in Deutschland Glasinkrustationen entstanden sind, ist heute schwer zu bestimmen. Herrscherbildnisse oder Wappen geben in Ermangelung von Signaturen keine Anhaltspunkte. Die achteckig eingeglaste Paste des ersten Württembergischen Königs Friedrich († 1816) im Schlosse Friedrichshafen (Arbeitszimmer des früheren Königs) ist gewiß nicht in Württemberg entstanden, wahrscheinlich ebensowenig in Sachsen die Medaillons mit dem Kopfe Friedrich Augusts des Gerechten († 1827. — z. B. im Grünen Gewölbe in Dresden oder in der Fröhlichsammlung des Museums in Görlitz) oder das (ebenfalls im Grünen Gewölbe verwahrte) reich gefaßte Petschaft mit der Büste der sächsischen Prinzessin und nachmaligen spanischen Königin Maria Josepha († 1829). — Von den recht häufigen Porträtinkrustationen des ersten Bayerischen Königs Max Josef I. († 1825), gewöhnlich mit seiner zweiten Gemahlin Caroline von Baden zusammen[1]), stets ohne Signatur, dürften einzelne nicht nur in Frank-

[1]) Das Kopfpaar findet sich in verschiedenen Größen teils in selbständigen Achteckmedaillons teils namentlich im Boden geschliffener Empire-Glasbecher z. B. in München (Nationalmuseum — nach Andrieu — und Sammlung des † Kommerzienrates Zettler), Berlin (Sammlung J. Mühsam, wo auch der Königskopf allein in einem elliptischen Medaillon zu sehen ist), Dresden (Kunstgewerbemuseum), Mannheim (Sammlung Karl Baer), Schloß Lichtenstein, Stuttgart (Sammlung

reich oder Böhmen[1]) entstanden sein, sondern wohl auch in einer der zahlreichen bayerischen Glasfabriken; schon die Verschiedenheit des Glasmaterials wie der Ausführung deutet auf verschiedene Ursprungsstätten. — Ebenso häufig sieht man den Großherzog Leopold von Baden (1790 bis 1852), mitunter auch seine Frau Sophie, als Inkrustationsschmuck meist schwerer, selten geschliffener, gewöhnlich nur gepreßter Glasbecher[2]), und zwar nach der Medaille des Karlsruher Medailleurs und Münzwardeins Kachel in wenig hervortretendem Relief; für französische Arbeiten sind sie nicht gut genug. — Die Technik hat ja — namentlich in Thüringen — in ganz wohlfeilen Briefbeschwerern mit allerhand bunten eingeglasten Einlagen noch bis in unsere Zeit fortvegetiert; auch pflegen einzelne Hüttenarbeiter auch sonst nach ihren Arbeitsstunden aus verschiedenen Hafenresten seltsame Dinge dieser Art zu bilden, selbst Kinderspielkugeln; aber stolz dürften wir auf derartiges Zeug natürlich nicht sein.

Im alten Österreich gewinnt die Inkrustationstechnik ebenfalls erst recht spät Boden, natürlich zunächst im Hauptglaserzeugungsgebiet der ehemaligen Monarchie, in Böhmen. Erst seit 1826[3]) lassen sich diese Arbeiten hier nachweisen, und zwar in der gräflich Harrachschen Fabrik von Neuwelt im Riesengebirge, hart an der schlesischen Grenze. In den dreißiger Jahren werden daselbst die exaktesten eingeglasten Pasten erzeugt, besser als gleichzeitig in dem in dieser Beziehung rasch abwärts gleitenden Ursprungsland Frankreich[4]), und wir begreifen es, daß sich der Verwalter dieser damals geschmacklich tonangebenden Glashütte, Johann Pohl († 22. März 1850), auf seinem — heute im Besitze des Geh. Medizinalrates Prof. Dr. Carl Partsch in Breslau (Abb. 5) befindlichen — Porträt von J. Ginzel selbstzufrieden mit seinen Hauptspezialitäten darstellen läßt, nämlich mit einem inkrustierten Glase und außerdem mit einer Feder, mit der

Abb. 272. „Postament“ mit Kaiser Franz I. v. Österreich, Neuwelt, 1831. (Sammlung Pazaurek.)

Pazaurek: 3 Exemplare, eines davon ein ausgesprochenes Gegenstück zu einem, gleichzeitig erworbenen, signierten Desprezglase) usw.

[1]) Auf der Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens in Prag 1829 war unter Nr. 1245 ein von der Gräfl. Harrachschen Glasfabrik in Neuwelt erzeugter „Römerhumpen samt Deckel von Kristallglas, mit Kreuzsteinschliff und eingeglastem Porträt des Königs von Baiern Maximilian Joseph“ — um 9 fl. 36 Kr. C. M. — zu sehen. Vgl. Bericht über diese Ausstellung; Anhang „Auszug aus dem Protokolle“ S. 45.

[2]) Z. B. in Karlsruhe (Zähringer Museum) 4 Stück, davon eines geschliffen, in Mannheim (Altertumsmuseum und ehemalige Sammlung H. Leonhard; vgl. die Kleinporträtkunstausstellung von 1909 Nr. 958, 959 und 960), ferner in Stuttgart (Sammlung Pazaurek).

[3]) Bericht über die Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse 1831 in Prag. S. 45. Stephan Edler v. Keeß a. a. O. (Wien 1823) S. 869 führt unter den „neuesten Verschönerungen des Schleifglases“ auch die „eingeglasten Biscuifiguren (!)“ schon drei Jahre früher an, kann damit aber entweder Versuche oder die französischen Vorbilder gemeint haben.

[4]) Noch 1844 erwähnt der amtliche Bericht der Berliner Gewerbeausstellung (III. S. 64), der

damals zuerst die feinen Goldornamente auf die Biedermeiergläser gezeichnet wurden. Die Glasinkrustationen wurden zunächst bei der Prager Industrieausstellung von 1829 vorgeführt, u. z. gleich mit dem schönsten Erfolge: sie erhalten die goldene Medaille. Das Hauptstück, um 36 fl. C. M., war Nr. 1243, ein „Zuckerwasseraufsatz von Krystallglas bestehend in einer Wasserbouteille mit einer im Stöpsel eingeglasten Abbildung Schillers, einer Arakbouteille mit Mozart, einer Zuckerbüchse mit Goethe." — Die Verbindung von Goethe mit Süßlichkeit[1]) oder von Mozart mit Schnaps muß uns ebenso befremden wie die Verwässerung Schillers. Damals wollte man offenbar auch beim beliebten Haustrunk seine Lieblingsdichter und seine Lieblingskomponisten nicht missen und glaubte ihnen durch die seltsame „Ehrung" nicht wehe zu tun; von dem zu jener Zeit noch lebenden Goethe ist auch kein Einspruch dagegen bekannt. — Schon auf dieser Ausstellung bringt aber Neuwelt nicht nur Glasgefäße mit Inkrustationen, sondern auch „Postamente" aus Krystallglas mit eingeglasten Pasten teils als Devotionalien, wie ein Kruzifix oder eine Madonna, je zu 8 fl., teils als patriotische Schaustücke, wie bei der Prager Ausstellung von 1831 eine „Säule mit eingeglastem Brustbild Sr. Majestät des Kaisers nebst Untersatzplatte und Glassturz um 8 fl. 25 Kr." Von solchen Objekten, die bald auch mit gelber Silberätze kombiniert wurden und stets reichen Schliff aufweisen, haben sich noch verschiedene erhalten (z. B. in der Sammlung des Prof. Sallač in Prag oder, größer, in der Sammlung Pazaurek; Abb. 272). Feiner sind allerdings die Krystallglaspokale mit dem Brustbild des Kaisers Franz[2]) (z. B. im

Abb. 273. Pokal mit eingeglastem Kopf des Kaisers Franz I., Neuwelt, um 1830. (Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.)

von Zechliner Arbeiten dieser Art überhaupt nichts weiß, daß die eingeglasten Pasten „außer in Frankreich nirgends so schön und rein dargestellt" werden.

[1]) Sollte es etwa von Harrachscher Seite eine Anspielung auf ein Gelegenheitsgedicht Goethes sein? — Am 25. September 1819, also zehn Jahre früher, hatte dieser in Karlsbad dem Mediziner Grafen Carl Harrach folgende Verse gewidmet:

Die sich herzlich oft begrüßten,
Die das Leben sich versüßten,
Führt ein guter Geist zur Stelle
Wieder an dieselbe Quelle! —

„Das Leben sich versüßen" ist nachgerade bis zum heutigen Tag eine unheimlich banale Redewendung bei der Darreichung von Zucker oder anderen Süßigkeiten geworden!

[2]) Ein Becherglas dieser Art z. B. in der Auktion Herzfelder I (Wien 1921, Nr. 698).

Landesgewerbemuseum von Stuttgart; Abb. 273), die in den dreißiger Jahren auch zu Riesengrößen, in transparenter, durch radierte oder Schwarzlotornamente geschmückter Farbenfacettierung, gesteigert werden, ohne dadurch an ästhetischem Reiz zu gewinnen. Auch der Herzog von Reichstadt (Auktion Herzfelder I Nr. 650) oder der Herzog von Nassau (Prager Ausstellung von 1831 Nr. 927, auf einem Flacon zu 2 fl. 12 Kr.) oder — in recht glücklicher Verbindung mit Kupferrubin-Überfang — Justus von Liebig[1]) begegnen uns; das Brustbild einer Mutter mit Kind (in der Sammlung E. Conrath-Reichenberg; Abb. 274) oder ein Madonnenmedaillon (Sammlung V. Schick-Prag) zeigen sich auf blauen Überfanggläsern; auch zahlreiche Wappen[2]) — besonders reizvoll auch mit geschliffenem Fadenglas kombiniert (vgl. Abbildung 259) —, Initialen mit und ohne Krone oder „Devisen" sind nicht selten. Diesen für bessere Interessenten hergestellten Erzeugnissen, mit denen Neuwelt auf fast allen größeren Ausstellungen jener Zeit, z. B. auch in Wien 1835, Prag 1836, Berlin 1844, Wien 1845, durchweg die höchsten Auszeichnungen gewann, stehen andere gegenüber, die — wie namentlich die Kreuzpostamente und Madonnenmonstranzen[3]) — allmählich zu wohlfeilen Handelsartikeln herabsanken und dementsprechend namentlich in späterer Zeit mit den ausgezeichneten Porträtinkrustationen der ausgehenden zwanziger wie der dreißiger Jahre keinen Vergleich mehr auszuhalten vermögen. — Der Böhmerwald folgt dem Riesengebirge rasch nach, indem Johann Lötz und Joseph Schmidt in Goldbrunn bei Bergreichenstein bereits 1831 in Prag (Nr. 819ff.) ebenfalls eingeglaste Pasten ausstellen, u. z. nicht nur Becher mit den Bildnissen des Kaisers Franz oder des verstorbenen russischen Kaisers Alexander I. (zu je 4 fl. C. M.), sondern auch bereits Postamente mit dem Kruzifix, mit der Madonna oder



Abb. 274. Blauer Überfangbecher mit eingeglaster Paste. Neuwelt, 19. Jahrh. Mitte. (Reichenberg, Sammlung Conrath.)

[1]) Dieser Becher — aus der früheren Sammlung S. Knopf in Wien — trägt die Medailleur-Signatur „C. G. K." (= C. G. Korn in Mainz) und tauchte in der Auktion Dr. Köhler (Wien, C. J. Wawra 1917 Nr. 698) wieder auf, dann in der Auktion E. Herzfelder I (Wien, L. Schidlof, 1921 Nr. 383), von wo er nun in die Sammlung Dir. V. Schick in Prag kam; das Gegenstück, ebenfalls ein Rubinüberfangbecher mit eingeglastem Porträt und der Signatur C. G. K., steht in der Gläsersammlung Dr. Freiherr von Haymerle in Wien; ein drittes Exemplar in der Sammlung Robert Feilendorf-Wien (Österr. Museumsausstellung 1922 Nr. 410); ein ähnliches Stück der Sammlung Knopf mit einem unbekannten Männerbildnis hatte die Signatur des Medailleurs Kirchner, den wir aus einigen Arbeiten der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts kennen.

[2]) Hauptsächlich das Harrach-Wappen selbst, u. z. nicht nur im Wiener Palais dieses Geschlechtes, sondern auch — spätere Arbeiten — in der Glasfabrik Neuwelt (von da in der Prager Museumsausstellung von 1908 Nr. 1145 und 1146) oder in Privatbesitz, z. B. bei Dr. Katz in Reichenberg.

[3]) Solche Andachtstücke findet man z. B. im Städtischen Museum in Prag, in den Museen von Gablonz und Haida oder bei Hofrat Prof. Dr. V. Janovsky in Prag.

dem hl. Johannes (zu je 8 fl.); sie erwerben mit diesen und anderen Arbeiten die silberne Medaille. Da der amtliche Bericht auch die billigen Preise betont, werden wir — beim Fehlen jeglicher Signaturen — vielleicht die besseren Arbeiten Böhmens in den dreißiger Jahren für Neuwelt, die weniger präzisen für Goldbrunn in Anspruch zu nehmen haben. —

Vor einer zu weitgehenden Zuteilung der eingeglasten Pasten an die oder jene Erzeugungsstätte werden wir uns aber im allgemeinen hüten müssen. Zu viele französische Arbeiten sind in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu uns gelangt, so daß man nicht nur alle Porzellantassen mit inkrustiertem Glasboden[1]), sondern auch die Medaillons mit den Doppelporträts von Voltaire und Rousseau (in der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien) oder mit dem Primas „Ch. Dalberg Gr. Duc de Francfort, 1810“ (bei Max Adler in Böhmisch-Leipa) oder die Golddose mit dem eingeglasten Poniatowski († 1813) in der Schtschukin-Sammlung des Historischen Museums von Moskau und andere Arbeiten derselben Sammlung hauptsächlich Frankreich wird zuteilen können, ebenso anderseits England die meisten der in den englischen und amerikanischen Sammlungen häufigen Inkrustationen. — Deutschen Ursprungs dagegen sind Bildnisse Goethes (z. B. auf einem Herzflakon der Breslauer Jahrhundertausstellung 1913) oder Luthers (z. B. bei Dr. F. Katz in Reichenberg), oder Schliffgläser, die nicht nur gefeierte Deutsche, wie Schiller (bei Prof. Dr. Ullmann in Wien), oder angesehene Schweizer, wie J. G. Escherus und J. L. Custer (im Luitpold-Museum von Würzburg und im J. Kernerhaus von Weinsberg), in der gleichen Technik zeigen, sondern auch alte deutsche Montierungen haben, wie die drei letzten Arbeiten solche der Heilbronner Silberwarenfabrik von Bruckmann.



Abb. 275. Weinglas mit aufgelegter violetter Paste von Calandrelli: Friedrich Wilhelm IV., Preußisch Schlesien, um 1850. (Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.)

Emaillierte Metalleinlagen (gewöhnlich Goldemail in Glas) — zum Unterschiede von den eingeschlossenen Münzen — gehen fast regelmäßig auf Frankreich oder England zurück, selbst wenn sie gegenständlich nach anderer Richtung hindeuten würden, so etwa der brillantierte Pokal mit dem großen Wappen von Hessen-Cassel im Museum von Cassel, der englische Satz mit dem A. O.-Monogramm auf Wappendecken im Berliner Palais Kaiser Wilhelms I. oder der ebenfalls reich geschliffene Fußbecher mit dem russischen Andreasorden im Museum von Gablonz; am häufigsten finden wir in dieser Technik die Ehrenlegion (z. B. im Leipziger Kunstgewerbemuseum oder bei J. Mühsam in Berlin) vertreten; doch auch Blumendarstellungen und Embleme sind keine Seltenheit; wenn auch kleine Genrefigürchen[2])

[1]) Z. B. die Himbeerfarben-Tasse mit der eingeglasten B. Cellini-Paste bei Frau Fröhlich-Feldau in Wien (Troppauer Porzellan-Ausstellung 1906, Nr. 421), ebenso die Desprez-Tassen mit deutschen Herrschern, z. B. Kaiser Franz und Friedrich Wilhelm III, in der Sammlung Pazaurek (vgl. Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack (1912) S. 77. Abb. 52).

[2]) Z. B. an einem in der Sammlung von F. F. Palme in Steinschönau befindlichen, geschliffenen Walzenbecher, dessen eingeglastes buntes Emailmedaillon ein Mädchen darstellt, das



Abb. 276. Gepreßte foliierte, und aufgekittete Goethe-Paste, von einem Pokal der Mitte des 19. Jahrhunderts. (Sammlung Pazaurek.)

versucht werden, bringt die Unzulänglichkeit der Ausführung die dann doch vorhandenen technischen Schwierigkeiten zum Bewußtsein. Ehe die Metall-Einglasungen zu technischer und namentlich künstlerischer Vollendung gebracht worden sind, war die Mode der Inkrustationen vorüber.

Surrogate haben, wie bereits erwähnt wurde, die Gruppe der eingeglasten Gläser vergröbert, verbilligt und damit um ihre Beliebtheit gebracht, sowohl die ordinäre Pressung statt des früher so sorgfältigen und geschmackvollen Schliffes, als auch die Verwendung gipsgefüllter oder ungefüllter Preßglaspasten an Stelle der eingeglasten Porzellanfritten-Pasten.

Auch in Berlin, wo schon Margrafe das Interesse für Glaspasten zu verbreiten wußte und wo noch 1844 auf der dortigen Gewerbeausstellung Martin Krause[1]) mit den Nachbildungen nach den Originalen des kgl. Gemmenkabinetts wie mit anderen, auch als Schmuck gefaßten Glaspasten die glänzendsten Geschäfte machte, wurden ebenso wie in England Glasintaglios von rückwärts mit Gips ausgefüllt, so daß sie den eingeglasten Pasten ähnlich sahen. Ein so gefertigter Briefbeschwerer, der den Kopf des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. zeigt, u. z. mit goldkäferglänzendem Lackgrund, steht im Berliner Hohenzollernmuseum; ein Medaillon mit dem Porträt des gleichen Königs, ebenfalls als Inkrustationssurrogat — z. B. im Kunstgewerbemuseum in Dresden —, trägt die ausgeschriebene Antiqua-Signatur „CALANDRELLI", stammt also von dem aus Rom 1832 als Lehrer an das kunstgewerbliche Institut in Berlin berufenen Giovanni Calandrelli († 1852), dem Vater des bekannteren Bildhauers Alexander Calandrelli. Den Kopf desselben Königs, u. z. ebenfalls mit der Signatur „Calandrelli", finden wir auch als manganviolette kleine Paste auf einem sonst recht einfachen, farblosen Kelchglase des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg (Abb. 275); schon die Goldrubin-Preßglaspaste mit dem Kopfe Friedrich Wilhelms III. (also vor 1840) im Berliner Hohenzollernmuseum[2]), ebenfalls mit der Calandrelli-Signatur, die auch nicht für eine Gipsfüllung bestimmt sein kann, bezeugt, daß nicht Calandrelli Schuld trägt, daß vielmehr seine Glasintaglien zu diesem Zwecke von anderen mißbraucht worden sind, ähnlich wie dies auch z. B. bei einem antikisierenden Kopf von Brown im Berliner Hohenzollernmuseum oder auf dem Fuß des reichen Lichtschirms im Berliner Schloßmuseum der Fall ist, wo Glaspasten von A. Bowe (1824), Pichler u. a. in der violetten Kreisplatte des Schirms selbst ungefüllt verwendet werden, während am Fuß zur Gipsfüllung noch ein hinterklebter grüner Papierhintergrund tritt. — Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Ein- und Aufkitten meist farbiger, gepreßter Medaillons üblich,

---

einen Buchstaben in eine Baumrinde einschneidet, und der rückwärts das Monogramm B. C. H. H. zeigt.

[1]) Katalog der Gewerbeausstellung im Königl. Zeughause 1844, S. 242, Nr. 2735; amtlicher Bericht über die gleiche Ausstellung III. 74 und A. F. Neukrantz: Ausführlicher Bericht (1845) Seite 380.

[2]) Das Hohenzollernmuseum besitzt gerade für die Frage der Pasten ein reiches Studienmaterial. Von eingeglasten Pasten sind besonders die beiden Trinkgläser mit dem Kopfe Friedrich Wilhelms IV. (ein Glas mit rosa Überfang), von gepreßten Glasintaglien noch das große, schwere Stück mit erhabenem Reliefkopf Friedrich Wilhelms III. (nachträglich noch nachgeschnitten) zu betonen.

bleibt aber für uns selbst dann weniger erfreulich, wenn wir in dieser Technik Köpfen unserer ersten Größen begegnen. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe besitzt z. B. ein Weinglas mit eingekittetem, gelbem Goethe-Preßglas-Medaillon, das Weimarer Goethehaus einen bauchigen Kelch mit vier aufgeklebten farbigen Pasten mit den Köpfen von Goethe, Schiller, Wieland und Herder, das Hohenzollernmuseum in Berlin einen schweren Schliffpokal, der auf jeder seiner 6 Facetten eine farblose Preßglaspaste mit dem Kopf eines preußischen Herrschers vom Großen Kurfürsten angefangen zeigt. Auch ein Versuch, solche Medaillons vor dem Ein- oder Ankleben noch mit Metall zu foliieren — wie auf einem plumpen Goethepokal der Sammlung Pazaurek (Abb. 276) — macht solche Stücke keineswegs sympathischer. Wie hoch stand über solchen Gläsern die vornehme Inkrustation der Empirezeit! Aber die Blüte der eingeglasten Pasten war auch in Böhmen um die Mitte des 19. Jahrhunderts endgültig vorüber; eine Wiederbelebung dieser keineswegs undankbaren, heute in ihren guten Leistungen längst abgestorbenen Gattung wird hoffentlich in neuem künstlerischen Geiste eine nicht ferne Zukunft bringen.

# Doppelwand-Medaillongläser und ihr vornehmster Vertreter J. J. Mildner.

Lange bevor die beliebtesten Zwischengoldgläser, nämlich die hauptsächlich in Nordböhmen zwischen 1730 und 1740 entstandenen Einschubgläser mit Zwischenvergoldung mit ihrer näheren Verwandtschaft auftauchen, gab es Doppelwand-Medaillongläser, und zwar nicht nur die prächtigen, seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis gegen den dreißigjährigen Krieg besonders in Sachsen, aber keineswegs da allein, beliebten Gläser mit den sehr fein, hauptsächlich in Gold und Silber, Schwarz und Rot abgestimmten Wappenmedaillons namentlich in der Bodenfläche, sondern auch — jedenfalls schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bis in die Tage Napoleons[1]) — verschiedene Gläser, nämlich Pokale, Schüsseln und Teller, Flaschen oder Fäßchen, die ein eingesetztes oder nur aufgelegtes, meist kreisrundes Medaillon tragen. Die eingeschlossene Goldfolien-Darstellung, meist auf karminrotem Lackgrund (seltener grün, blau, bunt oder farblos), zeigt allerhand Wappen, am häufigsten den Doppeladler des Reiches oder die der beiden Kurfürsten von Cöln aus dem Hause Bayern, ferner von Württemberg, Baden, des Bistums Würzburg, des böhmischen Stiftes Tepel, das Monogramm Carls VI., dann, noch häufiger, Amoretten, Hirsche und Jäger, Blumen, Füllhörner, Herzen, das Lamm Gottes und ähnliches, was zum eisernen Bestande der Glasdekorateure gehörte. Gewiß nicht alle diese Stücke, aber sicherlich ein großer Teil derselben ist hauptsächlich in der Barockzeit, soweit sie pseudofacettierte Schäfte aufweisen, in Thüringen oder Franken, mehr aber noch in Böhmen[2]) und in Schlesien entstanden. Nach Böhmen werden nament-

---

[1]) Datiert ist von allen diesen Arbeiten meines Wissens nur eine Zunftflasche von 1763 im Prager Landesmuseum; aber verschiedene Wappen, wie das des Kurfürsten Josef Clemens von Cöln (1688—1723) auf dem größten Becher dieser Gruppe im Bayrischen Nationalmuseum in München — noch im Boden eingelassen —, hauptsächlich aber Formen und sonstiger Schmuck dieser Gläser ermöglichen uns Rückschlüsse auf die Entstehungszeit. Das jüngste mir bekannte Glas mit quadratischer Plinthe und den Buchstaben C. G. H. im vorne eingesetzten marmorierten Medaillon steht im Kunstgewerbemuseum von Frankfurt a. M.

[2]) Das im Archiv des ehemaligen Oberhofmarschallamtes von Karlsruhe verwahrte alte Inventar des Lustschlosses Favorite bei Rastatt, wo sich eine ganze Reihe von flachen Flaschen, von Tellern und besonders von dünnwandigen Stengelgläsern dieser Art erhalten hat, führt die

lich die häufig ganz schlichten Stücke mit rot-goldenen Schaftfäden oder die meist viel feineren, im Innern spitz zulaufenden schweren Facettenbecher zu lokalisieren sein, deren Bodenrund-Darstellung sich nach der Kantenzahl innen vielfach widerspiegelt und die sich mit ihren wiederholten Heiligendarstellungen, Jesus-Monogrammen und namentlich lateinischen Umschriften enger an die Zwischengold-Einschubgläser anschließen[3]); für Schlesien kommen viele der Flaschen, Pokale und Stengelgläser in Betracht, auf denen man schlesische Wappen, besonders das der schlesisch-böhmischen Glasmeisterfamilie Preußler (z. B. im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg) findet oder Silbermontierungen mit Breslauer Beschau (z. B. im Schlesischen Museum von Breslau, Czihak Nr. 266).

Als die getuschte oder geschnittene Silhouette[4]) von Frankreich aus um 1770 ihren Siegeszug antrat, Lavater in Zürich freiwillige Mitarbeiter in aller Welt warb und fand, als fast gleichzeitig drei Lehrbücher für die Silhouettierkunst (1779 in Römhild, 1780 in Frankfurt und Münster) erschienen und der Pariser Reklameheld Gonord in den achtziger Jahren seine Schwarzkunst propagierte, lag es nahe, diese mit der damaligen Hochschätzung schwarzfiguriger Vasengemälde parallele Mode wie auf Porzellan auch auf Glas, zunächst auf Tafelglas, zu übertragen, was von Amateuren auch ziemlich gleichzeitig an den verschiedensten Orten geschah, da sie eine beliebige Glastafel auf der Rückseite nur mit Blattgold zu belegen, die Porträtdarstellung nebst allerhand Beiwerk in dieses zu radieren und dann das Ganze mit schwarzer Pechfarbe zu hinterlegen brauchten. Eine so entstandene Silhouette von Benzel im Städtischen Museum von Halle a. S. trägt das Datum 1786; zwei reiche Louis XVI-Urnendarstellungen mit den Silhouettenköpfen des Fürsten-Ehepaares von Nassau-Siegen, im ehemaligen königlichen Wilhelmpalais in Stuttgart bzw. in der Gläsersammlung Pazaurek (die auch die Silhouette des Barons Reinach von 1788 bewahrt), werden wohl unmittelbar nach deren Ableben (1787 bzw. 1788) entstanden sein. In den folgenden Jahren häufen sich schon solche Goldglas-Arbeiten in allen Größen und Qualitätsgraden, besonders für Anhänger, Dosendeckel oder Ringsteine, deren spätester (und schönster), in der Silhouetten-Spezialsammlung von Hermann Dorn in Stuttgart, das Datum 1816 trägt. Die meisten dieser Arbeiten haben allerdings keine Jahreszahl, ja vielfach nicht einmal den Namen oder das Zeichen des betreffenden Silhouetten-Radierers. Zweifellos sind solche Arbeiten auch häufig nicht nur in Böhmen gemacht worden, wie die charakteristische Silhouette des Christian Philipp Grafen v. Clam-Gallas, in dessen Herrschaftsbereich die Glaserzeugung eine wesentliche Rolle spielte (vgl. Abb. 3), sondern nicht weniger auch in Schlesien, wie etwa der schöne Dosendeckel im Schlesischen Museum von Breslau mit der Darstellung der Gräfin Redern, die Friedrich Wilhelm II. die Spitzenklöppelei vorführt. Ähnliche zarte radierte Arbeiten, wie etwa Darstellungen von Friedrich II. und Potsdamer Ansichten nebst der Signatur „Köbler fec." (im Berliner Hohenzollernmuseum), finden sich als Ausnahmen auch aus wesentlich späterer Zeit. Weniger fein sind die zwei Gold-

---

„Kelche mit goldenen Figuren und grünen schilder" oder „Stamper, auf jeden deren Boden eine Figur in rothem Feld" ausdrücklich (f. 16a) unter den „feinen böhmischen Gläsern" an.

[3]) Wenn Robert Schmidt (Die Gläser der Sammlung Mühsam Nr. 321 ff.) die ganze, keineswegs einheitliche, Gruppe der Einsatzmedaillongläser (mit Ausnahme der beiden Gläser Nr. 320 und 328, die nach Zeit und Wappen nicht hineinpassen) nach „Böhmen, um 1730" versetzen will, so vermag ich ihm darin nicht zu folgen. Es sind viel zu sehr verschiedene, mitunter auch recht untergeordnete Hände daran betätigt, die nicht selten gar keine Verwandtschaft mit den böhmischen Zwischengoldgläsern erkennen lassen.

[4]) Vgl. Julius Leisching: Die Silhouette; Brünn 1906 (Sonderabdruck aus den „Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums"; wo jedoch die Technik der Goldglassilhouette unrichtig dargestellt wird.

glassilhouetten von Menzel in Warmbrunn 1789 im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg, das auch eine Porträtsilhouette eines Warmbrunner Friseurs J. E. Reichstein bewahrt.

Die Silhouettenkunst in den verschiedensten Techniken wurde wohl auch darum so rasch beliebt, weil sich Dilettanten aller Kreise — Maria Feodorowna von Rußland, die aus Württemberg stammende Schwiegertochter der großen Katharina, beschäftigte sich u. a. in Gatschina und Pawlowsk auch mit der Goldglas-Silhouettenherstellung — an ihr recht ausgiebig beteiligen konnten. Glassilhouetten aber zum Schmucke von Trinkgläsern heranzuziehen, war dem Amateur nicht mehr erreichbar, falls er sich nicht mit aufgeklebten Plättchen begnügen wollte. Die solide befestigten, d. h. in die Glaswand vertieft eingelassenen, natürlich der Wölbung des Glases folgenden Goldglassilhouetten waren unbedingt auf die Mitwirkung eines geschickten Glasschleifers, und wenn man den Rahmen herum besonders schön gestalten wollte, auch auf die eines Glasschneiders angewiesen, d. h. auf eine Gegend mit guter Glasschmucktradition. Dieser Schritt wurde — natürlich in technischer Anknüpfung an die daselbst alteinheimischen Doppelwand-Medaillongläser der Barockzeit, die längst aus der Mode gekommen waren — in Schlesien unternommen und blieb, von wenigen, meist unbedeutenden Nachahmungen abgesehen, auch auf Warmbrunn, wahrscheinlich sogar auf eine einzige Werkstatt daselbst beschränkt. Die Doppelwand-Medaillongläser mit den Goldsilhouetten — Becher mit und ohne Deckel oder Henkel, Kelche und Pokale, meist auf quadratischer Plinthe — zeigen nämlich während ihrer kurzen, auf nicht viel mehr als ein Jahrzehnt beschränkten, Lebensdauer fast dasselbe Schmucksystem ohne nennenswerte Abweichungen.

Das älteste Stück dieser Art steht im Berliner Hohenzollernmuseum: Es ist ein Deckelpokal auf massivem, vierseitigem Fuß mit einer Perlenkartusche, in der ein Goldglasmedaillon mit einem Ehepaar (ohne besondere Distinktionsabzeichen) eingekittet ist; die geschnittenen Initialen F. W. R. erklären die Dargestellten als den König Friedrich Wilhelm II. von Preußen (1786—97) und seine Frau. Darunter steht die Herkunfts- und Zeitangabe: Warmbrunn, den 8. August 1787. Wenn wir uns erinnern, daß gerade in diese Zeit die unausgesetzten Bemühungen der schlesischen Glasindustrie fallen, die Grenze gegen die anderen preußischen Staaten für ihre Erzeugnisse endlich frei zu bekommen und günstige Exportverhältnisse nach Polen und Rußland durchzudrücken und daß zu diesem Zwecke etwa 1787 der Glashändler Schmidt aus Warmbrunn[1]) offiziell nach Berlin gesandt wurde, so liegt die Vermutung nahe, daß wir in diesem Glase, vielleicht auch in anderen, an gleicher Stelle befindlichen ähnlichen Kelchgläsern, z. B. in dem Pokal mit Friedrich dem Großen und seiner Frau in Rollwerkkartuschen, Ehrengeschenke an den preußischen Königshof erblicken könnten; zur Unterstützung der gewiß nur zu berechtigten Anliegen wird man natürlich das Interessanteste, was eben erst der Vorort der schlesischen Glasdekoration neu herausgebracht hatte, nach Berlin mitgebracht haben. Bezeugen schon diese Stücke ebenso wie die Deckelpokale mit dem Brustbild des schlesischen Abtes Peter von Grüßau, z. B. im Schlesischen Museum in Breslau[2]) die Herkunft der Zwischengold-Medaillongläser, so bestätigen dies noch zwei andere, auch im Hohenzollernmuseum bewahrte Stücke, nämlich ein Pokal auf Achteckfuß, der in gleicher Technik den jungen Kronprinzen Friedrich Wilhelm in geschnittener Trophäenkartusche mit Palme und Lorbeerbaum darstellt und dessen rückwärtige Darstellung, ein Tempel mit der Überschrift „So windet Schlesische Volcks-Liebe und Treue

---

[1]) E. v. Czihak: Schlesische Gläser S. 171.

[2]) Zitiert, aber nicht abgebildet im Jahrbuch „Schlesiens Vorzeit“ III, S. 176, und VII/2, S. 292; ein Walzenbecher mit Henkel und Deckel in der ehemaligen Sammlung der Frau Rücker in Petersdorf i. Schl. zeigte in derselben Technik den „Petrus Abbas Grüßoviensis“.

frohe“ (Rosenketten) nebst den Monogrammen F. W. R. und L. A., wohl auf seine Hochzeit mit der späteren Königin Luise vom 24. Dezember 1793 anspielt, ebenso der kleinere Pokal auf Achteckfuß, der Friedrich Wilhelm III. und Luise schon als Königspaar (also nach 1797) zeigt und rückwärts das Panorama von „Warmbrunn“ in der längst im Riesengebirge üblichen Art[1]) eingeschnitten trägt. Die beiden genannten Preußenkönige und andere Mitglieder des Hohenzollernhauses findet man auch auf verschiedenen anderen Pokalen oder Weingläsern in ganz gleichartiger Weise verewigt, meist durch Ordenssterne auf der Brust oder den schwarzen Adlerorden am Armabschnitt charakterisiert, wie z. B. mehrfach im Schlesischen Museum von Breslau, im Märkischen Museum in Berlin, im Schloß von Charlottenburg oder im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart (Abb. 277). Natürlich treffen wir nicht minder häufig auch andere Goldglas-Silhouetten in Warmbrunner Gläser eingesetzt, ohne aber die Dargestellten identifizieren zu können, wenn es sich nicht um besondere Ausnahmen, wie etwa Blücher und Wellington[2]) auf einem Glase des Berliner Schlosses, handelt. Trophäen-Kartuschen bei fürstlichen Persönlichkeiten, Blumengewinde, Kränzchen oder Ornamente, die sich an damals überall verkäufliche Silhouettenrahmen-Kupferstiche anlehnen, bei sonstigen Sterblichen, quadratische Plinthen oder Achteckfüße, deren Schliff sich jedoch auf den vielfach vorkommenden rohen Preßglasstern der inneren Bodenflächenhöhlung nicht zu erstreben pflegt, fast immer vergoldete Perlenschnüre am Lippenrand wie am Rande des Deckels, der einen oben ebenfalls häufig vergoldeten

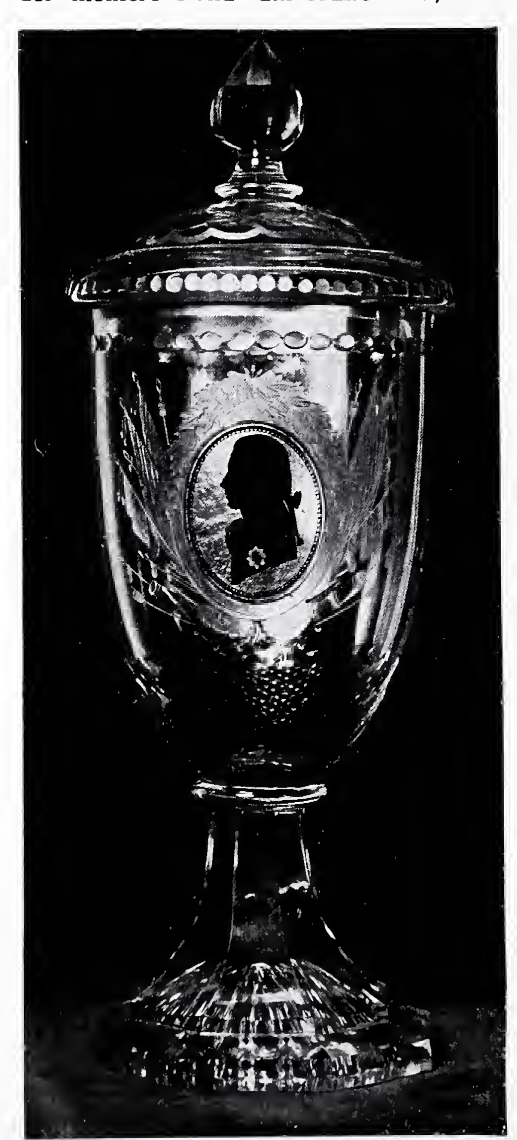


Abb. 277. Pokal mit Zwischengold-Medaillon, Warmbrunn, um 1790.
(Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.)

[1]) Das Riesengebirgs- und Warmbrunner Panorama in Glasschnitt bildet seit der Rokokozeit ein allmählich schematisch erstarrtes Motiv der beliebten Badegläser und Reiseandenken das auch als selbständiger Glasdekor niemals aufgegeben wird. Ein Deckeltöpfchen in der Sammlung Fröhlich (Ruhmeshalle in Görlitz) von 1791, ein Weinglas auf Quadratplinthe von 1806, ebendaselbst ein anläßlich der Anwesenheit der Königin Luise entstandener Pokal im Berliner Hohenzollernmuseum vom 16. August 1800 mögen unter den (sonst meist nicht datierten) Beispielen jener Tage herausgegriffen sein. (Vgl. auch Abb. 82.) — Die ganze Biedermeierzeit hat an diesem, unter den Warmbrunner Kurgästen als Reiseandenken beliebten Brauch festgehalten, allerdings meist das früher zusammenhängende Gebirgspanorama in einzelne Medaillon-Einzelbilder aufgelöst.

[2]) Was den Schluß gestattet, daß die betreffende Werkstatt noch 1815 derlei Gläser machte.

Kugelknauf zeigt, die Unterseite des gewöhnlich eiförmigen Kelches in Zellenfacetten geschliffen, — diese Merkmale kehren immer wieder, und fast die einzige Abwechslung bringt die Zahl der eingesetzten männlichen oder weiblichen Silhouetten, die zwischen einer und vier schwankt. Warmbrunner Gläser mit einer Silhouette befinden sich z. B. im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg oder in den Privatsammlungen von Viktor Pollak-Wien (früher Dr. Max Strauß-Wien[1]), und zwar mit einer ehelichen Widmungsinschrift von L. W. v. R. vom 6. August 1795), von G. W. Schulz in Leipzig, von Hermann Dorn in Stuttgart (zwei Kelche und ein Becher, dieser mit einem Kirchenfürsten), von Dr. Pazaurek usw.; mit zwei Silhouetten z. B. in der Sammlung J. Mühsam-Berlin (Nr. 355) oder im Landesmuseum von Cassel, wo sich auch ein kleineres, aber reicher geschnittenes Glas mit drei Silhouetten (nebst Berglandschaft und dem Datum „d. 14. August") befindet; auch der Deckelkelch der Sammlung J. Mühsam in Berlin[2]) zeigt unter den beiden Medaillons des Elternpaares das etwas kleinere des Kindes. Interessant ist der Warmbrunner Deckelpokal auf quadratischem Fuße im Berliner Schloßmuseum, der vier Vertiefungen für Goldglassilhouetten aufweist, die jedoch fehlen; man hat offenbar in Warmbrunn solche Stücke für die Kurgäste und andere Käufer vorbereitet gehalten, dann die Silhouetten nach kurzen Sitzungen — wie dies schon der Franzose Gonord dem Publikum verhieß — geschnitten oder gezeichnet, sofort in den Goldbelag einradiert und konnte das fertige Glas wohl schon am nächsten Tage dem Besteller aushändigen. — Im allgemeinen handelt es sich um Arbeiten, die sich mit den schlesischen Glanzleistungen früherer Zeiten nicht auf gleiche Stufe stellen können; das Glasmaterial wie der Schliff sind nicht immer einwandfrei, der Schnitt ist recht einfach, wenn auch gefällig; das Beste sind die sauberen Silhouetten der Einsatzmedaillons selbst. Alles in allem sind es ganz liebenswürdige Arbeiten aus einer sonst für Schlesiens Glasveredlung wenig ersprießlichen Zeit. —

* * *

Gleichzeitig mit den Warmbrunner Zwischengold-Medaillongläsern, sogar — so viel wir bisher wissen — mit demselben Jahre 1787 beginnend, entstehen vollständig unabhängig von ihnen an einer ganz entlegenen Stelle ebenfalls doppelwandige Medaillongläser, die ihre schlesischen Zeitgenossen weit in den Schatten stellen, ja zu den allerdelikatesten Schöpfungen der Glasverwandlungskunst nicht nur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, sondern überhaupt zählen: die Mildnergläser, die im niederösterreichischen Gutenbrunn, am linken Donauufer, gegenüber dem prächtigen Stift Melk, entstanden sind.

Mit den Warmbrunner Medaillongläsern haben sie gemeinsam, daß es sich auch bei ihnen vorwiegend, wenn auch keineswegs so ausschließlich, um gekrümmte Zwischengoldglasmedaillons handelt, die in der Dicke der Glaswandung zylindrischer oder leicht konischer (selten auch gehenkelter, fast nie gedeckelter) Becher, Flaschen und nur ausnahmsweise auch von Weingläsern eingebettet sind, und daß sie mitunter auch, dem Zeitgeschmack Rechnung tragend, Silhouetten aufweisen. Zu den

[1]) Auktionskatalog Dr. Max Strauß (Wien, Januar 1922, Glückselig & Wärndorfer) Nr. 86 und nebst kleiner Abbildung bei J. Leisching a. a. O. S. 29. (Warum das Glas mit den Begleitworten: „Mit den besten Wünschen für dein Wohl begleitet, übergibt dir dieses deine treue Gattin" gerade ein „gefährlicher Reisesegen" sein muß und nicht ebenso gut z. B. ein Geburtstagsgeschenk sein kann, erscheint mir unverständlich).

[2]) Abgebildet bei Robert Schmidt (Sammlung Mühsam Nr. 354 und, weniger gut, in seinem Handbuch: Das Glas, 2. Aufl 1922, S. 304), der die Meinung vertritt, daß die charakteristischen Warmbrunner Silhouettengläser in verschiedenen „Werkstätten des Hirschberger Tales — aber nicht hier allein" entstanden sind, was nicht wahrscheinlich ist.

nordböhmischen Zwischengoldgläsern der Barockzeit, die einen ganz anderen, nämlich kantigen Schliff-Typus vertreten, haben sie fast keine Beziehungen[1]), wenn man von den — bei den Warmbrunner Medaillongläsern überhaupt nicht üblichen — eingefaßten Bodenmedaillons absieht, die jedoch bei den Mildnergläsern viel eher den sonstigen, früheren Medaillon-Doppelwandgläsern entnommen sein mochten, die ja mit ihren Seitenmedaillons auch die Warmbrunner Werkstatt angeregt haben. — Die Größe der in der Regel zylindrischen, höchstens leicht konischen Mildnerbecher schwankt zwischen 10 und über 12 cm; meist sind sie gegen 11 cm oder etwas darüber hoch; außergewöhnliche Größen, bis etwa 16 cm, sind sehr selten (Klosterneuburg-Becher und Zimmermannbecher, beide von 1802); die Flaschen haben eine Größe von $19^1/_2$—27 cm; die Stengelgläser von 13,3 cm. —

Über das Leben und die äußeren Verhältnisse von Johann Joseph Mildner, der zu den bedeutendsten Glasdekorateuren aller Zeiten gehört, wissen wir nichts, als was die kleine Eintragung im Sterbebuch der Pfarre Martinsberg bei Gutenbrunn aussagt: „Gestorben am 11. Februar 1808 in Gutenbrunn H. Nr. 5 Joseph Mildner, Glasschleifer, verehelicht[2]), 44 Jahre alt, an Lungenentzündung, am 13. Februar begraben“[3]). Er ist also 1763 oder 1764 geboren; woher er kam, ist unbekannt, aber vielleicht auch weniger ausschlaggebend, da er nicht einmal technisch, geschweige denn ästhetisch sonst vorhandene fertige Überlieferungen fortsetzt, sondern durchwegs als eine selbständige Größe gewertet werden muß, was er wohl selbst, trotz der bescheidensten Verhältnisse, in denen er lebte, gefühlt haben muß, da er sonst nicht die meisten seiner Arbeiten entgegen dem sonstigen Brauch mit seinem Namen versehen hätte. Wenn man bedenkt, daß er zeitlebens in dem weltentrückten Holzschwemm- und Glashüttennest Gutenbrunn im Bezirk Ottenschlag in Niederösterreich, in dem bis 1796 einem pensionierten Obersten Joseph Edlen von Fürnberg gehörenden, dann von diesem an die kaiserliche Privat- und Familien-Fonds-Güterdirektion verkauften „großen Weinsperger Walde“ saß und die Gutenbrunner Glashütte „Saggraben“, die sonst innerhalb der österreichischen Glasproduktion nie eine besondere Rolle spielte, nicht einmal leitete, sondern nur als einfacher „Glasschleifer“, nachweislich seit dem Jahre 1787, in ihrer Umgebung lebte, muß man sich umso mehr wundern, daß er schon fast als Junge höchste Qualitätsarbeit leistet, aber nicht nur an peinlich genauester Ausführung, sondern auch an sprudelnden Dekorationseinfällen selbst gefeierte und bestbezahlte Kunsthandwerker in Residenzen und anderen Kulturmittelpunkten übertrifft.

Mildner muß ein Idealist und Poet gewesen sein, nicht etwa ein Dichter im

---

[1]) Der in der Literatur beliebte Zusammenhang Mildners mit den nordböhmischen, zwischen 1730—40 entstandenen Zwischengoldgläsern geht auf einen unbegreiflichen Irrtum des alten Jakob von Falke (Geschichte des Kunstgewerbes, 1888, S. 206) zurück, der das stilistisch doch so greifbare Intervall von rund zwei Menschenaltern nicht merkte und alle Doppelwandgläser überhaupt dem Mildner zuteilen zu dürfen glaubte, was natürlich inzwischen längst richtig gestellt worden ist.

[2]) Wahrscheinlich ist seine Frau jene „Lisetha Mildner“, die ihn bei den Knittelversen auf seinen Gläsern unterstützt und sich auf dem Kaiser Franzbecher von 1794 auch mit dem vollen Namen unterschreibt. — Aus einem gerissenen Glase von 1804 lernen wir auch einen Schwager Leopold Freynstäter kennen.

[3]) Fritz Minkus: Die Zwischenvergoldungs-Technik und ihr letzter Vertreter Joseph Mildner zu Gutenbrunn in Niederösterreich; in den „Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ in Wien, Dezemberheft 1897, S. 512. Die veraltete und fehlerhafte Einleitung ist längst von der Literatur berichtigt worden, aber die Mühe, die sich Minkus gab, die Verhältnisse in Gutenbrunn zu klären, ist ebenso anerkennungswert, wie sein erstes Verzeichnis der damals bekannten Mildnerarbeiten (von denen die letzten Nummern 17—32 wohl gestrichen werden müssen).

engeren Wortsinn — denn die von ihm oft verwendeten Verse, wohl Eigenbau oder von seiner Frau, sind nicht hervorragend —, aber ein tief innerliches Gemüt, das innige Freude an seinem eigenen Schaffen hatte, jedes seiner Gläser ganz individuell entwarf und offenbar auch ganz eigenhändig ausführte, gewiß ohne Rücksicht auf klingenden Verdienst, da er sich sonst — wie etwa sein Zeitgenosse S. Mohn — an die Großen und Reichen herangedrängt hätte, während die Wappen, die man auf seinen Gläsern findet, in der Regel nicht dem mächtigen und kapitalkräftigen Hochadel angehören, sondern fast durchwegs kleineren Leuten, wohl Tornisteradeligen aus der Umgebung des Herrschaftsbesitzers von Gutenbrunn [1]), der ihn natürlich recht ausgiebig für seinen eigenen Bedarf arbeiten ließ. Mildner wird wohl mehr „um Gottes Lohn" allen seinen Bekannten und Nachbarn, Gutenbrunner Marktbewohnern, Krämern und selbst Holzflößern, vielfach auch Geistlichen dieser Gegend, die vielen Becher, die durchwegs recht viel Zeit in Anspruch genommen haben müssen, gemacht haben, die als Freundschaftsgaben zu Namenstagen und anderen festlichen Anlässen in jener Gegend gegenseitig verschenkt wurden. Stapelartikel waren es nie, was schon die durchaus persönlichen Motive — Porträts, Silhouetten, Wappen, Namen, Initialen und Monogramme, Namenspatrone — wie auch oft die Begleitworte unmittelbar zum Ausdrucke bringen; deshalb konnte der Signatur auch gewöhnlich die Datierung hinzugefügt werden, da ja, wenn nichts „auf Vorrat" gearbeitet wurde, auch nichts veralten konnte.

Mildner war zunächst Glasschleifer, u. z. einer der peinlichsten. Setzt schon das Einpassen der Medaillons [2]) eine saubere Arbeit voraus, so ist das Zurechtschleifen und Einpassen der erst durch ihn eingeführten und nach ihm von keinem wiederholten Reifen am Mund- und Fußrand auf so vielen seiner Gläser geradezu eine technische Meisterleistung. Der sonstige Schliff auf einfacheren Gläsern, nämlich die Olivenkugelung (Schlägelung) um manche Einsatzmedaillons wie an den oberen und unteren Rändern, kommt dagegen gar nicht in Betracht; reicheren Steinel- oder Walzenschliff vermeidet er, weil dies seine Gläser zu dickwandig gemacht hätte. — Gegenüber dem Schliff tritt der Schnitt ganz erheblich zurück; er beschränkt sich meist nur auf (auch bei den Warmbrunner und nordböhmischen Gläsern dieser Zeit zu beobachtende) einfache Stecknadelknopf-Blümchen, die zwischen die Schlägelungen eingeschoben sind; nur sehr selten — wie bei dem Doppelmedaillonglas von 1794 im Kunstgewerbemuseum in Dresden (Vgl. Farbentafel VI) — verwendet er reichere geschnittene Blümchengewinde.

War Mildner als Schleifer vorwiegend der akkurate Techniker, so liegt seine Künstlerschaft auf anderem Gebiete, nämlich im vornehmen Gesamtentwurf wie auch in der Detailausführung seiner Goldradierungen und Polychromierungen, die gewiß auf ihn selbst zurückgehen, da er in seinen langatmigen Unterschriften sonst wenigstens ab und zu einen Mitarbeiter genannt hätte oder dieser sich sonst sicherlich nicht hätte unterdrücken lassen. Auch die in viele seiner Gläser eingeklebten, bunt in Gouachefarben meist auf Pergament gemalten Kleinbildnisse werden zum größten Teile von Mildner selbst herrühren. Erst durch die in diesem Ausmaße gewiß nicht gewöhnliche Personalunion, in der tatsächlichen Beherrschung der ver-

[1]) Die Mildnergläser mit den Bildnissen der Kaiser Leopold II. und Franz II., wie auch zurückgreifend von deren Vorgängern Josef II. und Maria Theresia, tragen keine persönliche Dedikation des Verfertigers, sondern sind wohl Bestellungen Fürnbergs oder seiner Freunde; bei den Gläsern für den Bischof von Freising (1793) oder für den Fürsten Sinzendorf (1806) sind die Namen der Auftraggeber geradezu besonders genannt, ebenso beim Kaiser Franz-Glas (1794) jener, dem das Glas zugedacht war.

[2]) Kleine Strichlein am Rande des Einsatzmedaillons, sowie auch ganz kleine einradierte Zahlen besonders bei Gläserserien dienten Mildner als Hilfsmarken.

schiedensten Veredlungsarten, nämlich des Schliffs, der Malerei, der Radierung, des Schneidens und des Reißens, konnte im Verein mit der Liebe, die aus jedem einzelnen Stücke spricht, im Laufe von rund 20 Jahren eine so stattliche Reihe bewunderns-werter Schöpfungen des Kunsthandwerkes erstehen, wie man sie heute bereits zum guten Teile zu überschauen vermag. Er muß sehr frühzeitig angefangen haben, da er schon in einem Alter von 23 Jahren in ihrer Art vollendete Stücke schafft, die er später nicht mehr zu überbieten braucht.

Mildners erste datierte Arbeiten von 1787, denen verschiedene einfachere, undatierte vorausgegangen sein müssen, zeigen nämlich schon den komplizierten Typus nicht nur mit den Medaillons in der Wandung und im Boden, sondern sogar schon mit den beiden Glasreifen am Mund- bzw. Fußrand, die er in der vorausgehenden Glasdekoration nirgends vorgebildet sehen konnte, während die einfachen Wandmedaillons mit Zwischengold ihm etwa in den sechs Weingläsern des oberösterreichischen Stiftes St. Florian oder ähnlichen Stücken zu Gesicht gekommen sein mochten[1]. Aber wie ungleich sorgfältiger sind dagegen selbst seine frühesten Arbeiten, wie viel sauberer der Schliff und die Radierung, wie solid die Vergoldung, wie feurig sein roter Hintergrundlack gegenüber allen früheren Zwischengoldarbeiten! — Auf die Jahre verteilt ergibt sich folgende Reihe:

1787.

Abt-Becher (bei Prof. Dr. Ullmann in Wien). Zwei Einsatzmedaillons, und zwar Wappen eines Abtes (Füllhorn, unten Anker) und Klosterfassade; in der Bodenfläche: Bärtiger Mönch mit Kreuz, der eine Schlange beschwört, alles rot-gold; Signatur: Verfertigt zu Guttenbrunn im Fürnbergischen Grossen Weinspergwald von Mildner 12. November 1787[2]); mit Kalligraphenschnörkeln; beschädigt; oberer Randreifen fehlt.

---

[1]) Auch das Fadenknotenornament, das auf einzelnen alten Zwischengoldgläsern um 1730 (z. B. auf dem Kegelflakon mit der Inschrift von heimlichen Leiden in der Sammlung Figdor in Wien) zur Füllung verwendet wurde, wird ab und zu auch von Mildner zu gleichem Zweck, besonders in den Mundreifen, benützt.

[2]) Die genaue Tagesangabe, die sich noch auf einigen Gläsern aus den Jahren 1787, 1789 und 1799 vorfindet, kann natürlich nur so verstanden werden, daß das betreffende Stück zu einem bestimmten Datum bestellt oder an diesem vollendet wurde. Selbst wenn Mildner während einer solchen Arbeit von jeder sonstigen Leistung als Schleifer bei der Glashütte von Guttenbrunn enthoben gewesen wäre, hätte er zur Herstellung so komplizierter und exakt ausgeführter Gläser ohne fremde Beihilfe viel mehr als einen Tag heranziehen müssen. Weitaus die meisten Stücke begnügen sich — sofern sie eine Datierung tragen — auf die Jahreszahl. Die Signaturen lauten von 1787—95 gewöhnlich: Verfertiget zu Guttenbrunn [auch „Gutenbrunn“ oder „Gutenbrun“] im [auch „von“ oder „v.“] Fürnbergischen [auch „Fürnberg.“] Grossen Weinspergwald [auch „Weinsperger Wald“] von [auch weggelassen] Mildner [auch „v. M.“] und die Jahreszahl. Bei Stücken, die gleich nach auswärts bestimmt waren, steht nach „Gutenbrunn“ auch „in Österreich“. — Seit 1792 wird die abgekürzte Bezeichnung „Mildner fec. [auch „fecit“ oder „fect“] à Gutenbrunn“ nebst Jahreszahl geläufig; nur ausnahmsweise findet man auch nur „Mildner“ oder „Mildner fec.“ (mit und ohne Jahreszahl); auf zwei Gläsern von 1793 steht auch nur eine Monogramm-Signatur: J. M. — Von 1796 an, nachdem Joseph von Fürnberg seine Herrschaft an den Kaiser Franz II. verkauft hatte, ändert sich die große Signatur in folgender Weise: „Verfertiget auf der K. K. Familienherrschaft Gutenbrunn am Weinspergwald [auch „Weinsperger Wald“] 1796 [ff] von Mildner“; doch werden die kürzeren Bezeichnungen immer häufiger. — Bei persönlichen Widmungen fallen die Ortsangaben auch ganz fort, z. B. „Aus Liebe und Dankbarkeit gewidmet von ihrem ergebensten Diener Jos. Mildner“ (1797) oder „Johann Joseph Mildner am 19ten Tage des Lenzmonds im Jahr 1799“. — Nur einige wenige Gläser von 1796 tragen eine Signatur, die zugleich auch als eine Empfehlungsanzeige aufgefaßt werden könnte, nämlich „Derley Arbeith wird verfertiget auf der K. K. Familienherrschaft Gutenbrunn am Weinspergwalde. 1796. Mildner“; ähnlich ein Satzschälchen aus demselben Jahr. — Die vielen Varianten hängen auch mit dem Raume zusammen, der dem Meister neben den vielfach recht wortreichen sonstigen Inschriften auf der Innenseite der Medaillons oder Reifen noch übrig blieb. Alle Schriften stehen auf sorgfältig vorliniierten Zeilen.

Beinglas-Becher mit dem Brustbild Kaiser Josefs II. (Sammlung J. Mühsam-Berlin, Nr. 330, früher bei Dr. Modern in Wien (Abb. 278)[1]); oben und unten (gesprungene) Reifen mit Blatt-Grätenmuster in Goldradierung auf rotem Lackgrund. Vorne in einem eingeschlägelten Olivenkranz das Einsatzmedaillon mit dem Kaiserporträt in grünem Rock, umgeben von goldradiertem Schleifenkranz auf rot; im goldenen Boden die frühe große Signatur nebst „den 13ten September 1787“ und Kalligraphenschnörkeln.

Becher mit dem Fürnberg-Wappen (Sammlung J. Mühsam-Berlin, Nr. 329), Olivenschlägelung oben und unten wie um das gold auf rot radierte Einsatzmedaillon, das rückwärts auf Silbergrund die große Signatur nebst „den 20. Juli 1787“ zeigt. Im rot-goldenen Boden-Einsatzmedaillon das Monogramm des Herrschaftsbesitzers nebst Schleife und Blumengewinden; außen eingeschliffene, vergoldete Rosette[2]). Das doppelt gehelmte Wappen des Joseph Edlen von Fürnberg, 1742—1799, bei dem Mildner im Dienst stand, ist das häufigste auf seinen Gläsern; es ist quadriert, zeigt im 1. und 4. Feld einen halben Adler in rot, im 2. und 3. Feld in der oberen Hälfte ein gekröntes F, in der unteren einen Berg auf schwarzem Grunde. Auch nachdem dieser unternehmende und baulustige ehemalige Infanterieoberst sein Besitztum an den kaiserlichen Familienfonds verkaufen mußte, hörten Mildners Arbeiten für ihn nicht auf.



Abb. 278. Beinglasbecher mit Kaiser Josef II., von Mildner, Gutenbrunn, 1787. (Berlin, Sammlung J. Mühsam.)

Sicherlich gleichzeitig mit dem Fürnberg-Becher von 1787, zum Teile diesem auch vorausgehend sind verschiedene andere, ebenso geschlägelte Becher, auch Flaschen, mit dem gleichen Fürnberg-Wappen in derselben goldradierten Ausführung auf leuchtend rotem Lackgrund, die meist noch ein zweites, gegenüberliegendes rot-goldenes Einsatzmedaillon mit einem (später immer selteneren) Panorama aus der Gegend von Gutenbrunn aufweisen, jedoch meist weder Mund- oder Fußreifen, noch Bodenmedaillons; gewöhnlich tragen sie die große Mildner-Signatur, aber noch keine Jahreszahl. — Es handelt sich um die hauptsächlichsten Punkte des Fürnbergischen Gutsbereichs, Schlösser, Landhäuser, Wirtschaftsgebäude, namentlich aber die Anlagen für die Holzschwemme, die J. v. Fürnberg soeben errichtet hatte, Teiche, Geflüder und Rechen, besonders die „Berggruben“, alles Vorwürfe, die er sich auch in Leimfarben-Tapeten in seinem neuen Landschloß Lubereck in Gutenbrunn verewigen ließ[3]). Trotz der Gleichartigkeit der Arbeit handelt es sich (wie auch die kleinen Randzahlen an den Einsatzmedaillons bestätigen) nicht um ein einziges, zusammenhängendes Service, zumal fast ebenso viele Flaschen — alle noch ohne Reifen — als Becher vorhanden sind, namentlich aber deshalb, weil Gläser mit zwei Medaillons mit solchen wechseln, die nur ein einziges Medaillon haben und überdies an Stelle des Fürnbergwappens auch ein anderes Wappen oder aber das Monogramm **K. H. E.** (nicht K. M. E) aufweisen, das nicht auf den Gutsbesitzer zurückgehen kann, sondern vielleicht einem seiner Beamten angehören dürfte. — Hierher zählen:

---

[1]) Zuerst veröffentlicht und abgebildet in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums“ (Reichenberg) XXIII, 1905, S. 96, wo ich bereits darauf hinwies, daß es sich um ein eingeklebtes, nicht in Hinterglasmalerei oder Lackmalerei ausgeführtes Porträtbildchen handelt, wie dies bei allen farbigen Porträtgläsern Mildners der Fall ist. Trotzdem hat Robert Schmidt — „Das Glas“, 1912, S. 358 und Sammlung Mühsam, 1914, S. 70 an der unmittelbaren Malerei auf Lackgrund — nach Minkus — festgehalten und sich erst in der zweiten Auflage des Glashandbuches, 1922, S. 369 meine Überzeugung auch zu eigen gemacht.

[2]) Die beiden letztgenannten Gläser abgebildet bei Robert Schmidt, Sammlung Mühsam, Tafel 35.

[3]) Karl von Bertele: Lubereck, einst Sommersitz Kaiser Franz I., in der Wiener Museumszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ XIII, 1910, S. 96 ff.

Eine Flasche[4]) im Landesgewerbemuseum von Stuttgart; mit zwei rot-goldenen Einsatzmedaillons, und zwar a) dem Fürnbergwappen und b) dem neuen Schloß Lubereck mit Equipage und Holzschwemme; rückwärts auf Silbergrund: „Fürnbergisches Rechenhaus Lubereck". Keine Signatur, kein Datum.

Becher im Keramikmuseum von Sèvres; mit nur einem rot-goldenen Einsatzmedaillon, darin wieder das „Fürnberg: Rechenhaus Lubereck"; große Mildnersignatur, ohne Datum[5]).

Becher der Auktion E Herzfelder I (Wien, 1921, Nr. 735; Abbildung im Katalog); mit nur einem Einsatzmedaillon: Das Schloß von Lubereck-Gutenbrunn (mit den alten Flügelbauten) mit 3 Mann als Vordergrundstaffage; große Mildnersignatur, ohne Datum; beschädigt. — Vielleicht die älteste Mildnerarbeit überhaupt.

Flasche mit zwei Schlägelreifen in der Sammlung Figdor in Wien mit zwei rot-goldenen Medaillons, und zwar a) „Fürnbergisches Schlos Gutenbrunn" und b) das Monogramm **K. H. E.** im Lorbeerkranz; die silbernen Medaillon-Rückseiten sind leer; keine Signatur.

Becher in der Sammlung Bertha Schafranek in Wien; das „Fürnberg. Schwemhaus Stift" ist in rot-gold im Bodenmedaillon angebracht, das mit dem Blättchenkranz-Fußreifen noch ein Ganzes bildet; im seitlichen Einsatzmedaillon ein Wappen (Doppeladler, darunter ein Sack, darunter drei Schrägbalken), die goldene Rückseite ist leer; keine Signatur. Dasselbe Wappen auch auf

Zwei großen Flaschen im Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg (Nr. 379 und 380), die bereits je drei rot-goldene Ornamentreifen tragen; das Wappen (Adler, Beutel, Schrägrechtsbalken) ist rot-gold im seitlichen Einsatzmedaillon angebracht, während das Bodenmedaillon die (beschädigte) Ansicht von Lubereck, wieder ohne Signatur und Datum, zeigt.

Becher der Sammlung Figdor in Wien; oben und unten geschlägelt; zwei Medaillons, rot-golden: a) „Fürnbergische Glashüten Saggraben" und b) das Monogramm **K. H. E.**; ohne Signatur.

Becher bei Prof. Sallač in Prag-Weinberge; mit zwei Medaillons: a) Fürnbergwappen, b) „Fürnbergische Glashüten Saggraben"; ohne Signatur und Datum.

Becher der Sammlung Pazaurek; mit zwei Medaillons: a) Fürnbergwappen, b) Burg, durch die Inschrift auf der silbernen Rückseite festgestellt „Fürnbergisches Schloß Begstall" (Pöggstall); ohne Signatur oder Datum.

Becher der Sammlung Pazaurek; mit zwei Medaillons: a) Fürnbergwappen, b) „Fürnbergischer Teich Sambt Dem Hohen Geflieder Bey Edles-Berg"; ohne Signatur oder Datum.

Flasche in der Sammlung Viktor Pollak in Wien (aus der Auktion E. Herzfelder I; Wien, 1921, Nr. 733; Abbildung im Katalog); mit zwei Medaillons: a) Fürnbergisches Schloß Weixelbach mit Staffage, b) Monogramm **K. H. E.** in Lorbeerumrahmung; ohne Signatur oder Datum.

Der zugehörige Glasbecher der eben genannten Auktion (Nr. 734; Abbildung im Katalog; und noch einmal in der Schidlof-Auktion vom 12. April 1923 Nr. 109 Abb. im Katalog); mit zwei Medaillons: a) Fürnbergisches Schloß Leiben mit Staffage, b) Monogramm **K. H. E.** in Lorbeerumrahmung; ohne Signatur oder Datum.

Becher bei Frau Elv. Kodella in Graz (wo sich noch eine zugehörige Flasche und fünf weitere Becher befinden sollen) mit einem Einsatzmedaillon: „Fürnbergischer Mayerhof Zieleck"; auf der silbernen Rückseite große frühe Mildnersignatur, ohne Jahr; oben und unten eng geschlägelt.

Becher des Kunstgewerblichen Museums in Prag (früher Sammlung Finanzrat Buchtela) mit einem Medaillon: „Fürnbergisches Wirtschaftsgebäu Loyzenhof" mit großer Mildnersignatur, ohne Datum.

Becher derselben Sammlung, mit zwei Medaillons: a) Fürnbergwappen (verdorben), b) die „Berggruben", nämlich der Austritt aus dem Schwemmkanal, bekrönt von der Statue der Fama, die ein Medaillon mit dem Fürnbergbildnis hält; auf der silbernen Rückseite die Anspielung auf das Wappenbild (wie sie das Famadenkmal aufweist):

Fecerat | Herculeos is nempe | in monte labores
qui | montem in scuto | nobilitatis | habet. —

Ohne Signatur oder Datum.

---

[4]) Vier Flaschen von verschiedener Größe und ein Becher von Mildner mit Namenszug und Ansichten von Schloß Leiben, Lubereck, Pöggstall, Weitenegg und Wirnsdorf — offenbar zu derselben Gruppe gehörend, vielleicht mit einzelnen oben angeführten Stücken identisch — werden im Auktionskatalog Dr. Frank, Wien, 1904, Nr. 12—16 genannt.

[5]) Bei dem damit identischen Becher der Sammlung Paul Gasnault in Paris liest Minkus (a. a. O. — Nr. 24) irrtümlich „Zechenhaus". Es handelt sich um das später, nämlich zwischen 1803—1812, auch dem Kaiser Franz zum vorübergehenden Sommeraufenthalte dienende Landschlößchen, bei dem unmittelbar auch ein Rechen für die Holzschwemme angelegt war.



Abb. 279. Beinglasbecher von J. Mildner, 1788, (Oberer Reifen fehlt). (Prag, Sammlung A. Růžička.)



Abb. 280. Rückseite des Beinglasbechers von 1788 mit dem Schloß Gutenbrunn.

Kleine Flasche der Sammlung Figdor in Wien mit zwei Einsatzmedaillons, und zwar a) die „Berggruben" (Abbildung im Katalog der Wiener Museumsausstellung 1922, Nr. 17); auf der Rückseite dasselbe lateinische Distichon, und b) das Monogramm **K. H. E.** — Keine Signatur, kein Datum. — Diese Arbeiten, wie die Flasche mit derselben Darstellung bei Prof. Macht in Wien (Abbildung in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIII, 1910, S. 105) ohne Signatur oder Datum leiten hinüber zu zwei zugehörigen Arbeiten Mildners aus dem Jahre:

1788.

Beinglasbecher der Sammlung Slade im British Museum von London (Nr. 866) mit zwei rot-goldenen Einsatzmedaillons, und zwar a) Monogramm **H. v. P.** und b) „Fürnbergisches Schwemhaus", im Bodenmedaillon wieder die „Berggruben" mit dem oben genannten Distichon und der Signatur: Verfertiget von Mildner im Jahr 1788.




Abb. 281. Bodenmedaillon des Beinglasbechers von 1788 mit dem Schwemmkanal von Gutenbrunn („Berggruben") von 1782.

Beinglasbecher der Sammlung Oberdirektor A. Ružička in Prag mit zwei rot-goldenen Einsatzmedaillons, a) Monogramm **V. v. P.** (Abb. 279), b) „Fürnbergisches Schloß Gutenbrunn, 1788" mit den zwei alten Flügelbauten, in einem Wellenbandrähmchen nebst Schleife (Abb. 280), Perlenfußreifen (der Mundreifen ist abgeschliffen) und dem Bodenmedaillon, in dem abermals die „Berg-Gruben" in derselben Weise (die Fama aber im Gegensinn) dargestellt ist (Abb. 281), nebst der Umschrift: IOSEPHUS NOBILIS DE FVRNBERG PRO TRIBVNVS CVIVSNOMEN OB TANTA HÆC OPERA INSIGNE[1]); Verfertiget zu Gutenbrunn im Fürnberg. grossen Weinspergwald V: M: —

[1]) Auch diese Inschrift ist der Denkmaltafel beim Berggruben-Wasserschloß, dem Ursprung

Liechtensteinbecher mit der „Berggruben" in der Sammlung des Fürsten J. Liechtenstein. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das fürstlich Liechtensteinsche Wappen, von Waffentrophäen umgeben, und auf der Rückseite, ebenfalls rot-gold, das Schloß Fürnbergs mit drei Staffagefigürchen. Der Mundreifen fehlt; der Fußreifen (mit rot-goldenem Blättchenkranz), der mit der Bodenplatte noch ein Ganzes bildet, zeigt im Innern das Monogramm **R. v. B.** unter einer Krone im Lorbeerkranz, nach außen die Tunnelschwemme „Berggruben" mit zwei Flößerknechten und dem eben zitierten lateinischen Chronistichon („Josephus Nobilis . . ."; 1782, auf den Bau des Tunnels bezüglich). Signatur: „Verfertiget zu Guttenbrunn im Fürnberg. grossen Weinspergwald" ohne Namen und Jahr.

Beinglasbecher bei Ferdinand Oser in Krems (Wiener Museumsaustellung 1922, Nr. 3); mit zwei farbigen Einsatzmedaillons, und zwar Brustbild Fürnbergs auf grünem Grunde nach rechts und gelbbraunes Fürnbergwappen, beide eingeklebt innerhalb je eines exzentrischen Rundmedaillons mit Flechtband und Schleife. Im rot-goldenen Bodenmedaillon das Fürnbergsche Landhaus mit der Jahreszahl 1788 im Dreiecktympanon. Schmaler oberer und breiterer unterer rot-goldener Flechtbandreifen.

In der Folgezeit hören die Gutenbrunn-Panoramen auf den Gläsern fast auf, jedoch keineswegs das Fürnbergwappen. — Von den sonstigen Gläsern aus diesem Jahre ist wegen der von Mildner nur sehr selten verwendeten Form von besonderer Seltenheit das

Stengelglas im Österreichischen Museum in Wien (Minkus Nr. 2). Das Einsatzmedaillon zeigt außen einen von Instrumenten umgebenen, bei einer Erdkugel knienden Astronomen mit der Planetentafel, innen auf Silber die Signatur nebst 1788; schmaler Perlstab-Mundreifen; Fuß mit Facettenschliff.

Wandererbecher im Schloßmuseum von Berlin (Nr. 94, 108a). Im Einsatzmedaillon zwei Wanderer in Mäntel gehüllt; auf der Rückseite Signatur und Datum; oben und unten nur gekugelt. Der Deckel gehört nicht dazu, sondern einem alten Zwischengoldpokal an.

1789.

Fürnberg-Becher im Österreichischen Museum in Wien, mit zwei, auf der Rückseite vergoldeten Einsatzmedaillons: a) eingefügte farbige Bildnisminiatur des Joseph von Fürnberg nach links mit Puderperücke, in rot-goldenem Ornamentrahmen, b) das doppeltgehelmte Fürnberg-Wappen, rotbraun, auf sahnefarbenem Grunde; rot-goldener Mundreifen und ebensolcher breiterer Fußreifen mit Blättchenrändern. Im Bodenmedaillon große Signatur nebst Datum „Im Jahre 1789 d. 28. Augusti", außen Goldstern auf rotem Grund. (Noch nicht diamant-gerissen, wie auf dem Fürnbergbecher von 1798 derselben Sammlung; beide abgebildet in „Kunst und Kunsthandwerk" XIII. 1919 S. 102.)

Bildnis-Henkelbecher der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien (Auktion bei Glückselig & Wärndorfer, 1922 Nr. 91) mit buntgemaltem Brustbild eines Herrn mit Zopf, gelbem Rock mit roten Aufschlägen auf graugrünem Grund; auf der silbernen Rückseite die große Signatur nebst „27. October 1789". Nur dieses Medaillon ist alt, das Glas nicht.

S. Elisabet-Becher im Österr. Museum in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon Brustbild der Heiligen, die einen Bettler beschenkt; auf der silbernen Rückseite die große Signatur mit Datum; oben eng, unten weit geschlägelt.

Hanswurst-Becher bei Frau B. Schafranek-Wien. Rot-goldenes Einsatzmedaillon mit Hanswurst zwischen zwei Weibern, darunter: „Seht wie mich die Menscher quälen, Spiegelt euch ihr Junggesellen"; auf der silbernen Rückseite Signatur und Datum. Oben eng geschlägelt mit geschnittenen Stecknadelkopfblümchen, unten weit geschlägelt.

Monogramm-Henkelbecher des Landesmuseums in Linz; im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **K. F.** unter Krone, auf der Innenseite die große Signatur nebst dem Datum „im Jahre 1789 d. 7. Septemb.". — Beschädigt.

Wappenbecher des Landesmuseums in Cassel; oben und unten eng geschlägelt. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon ein Wappen (oben Adler im goldenen Feld, darunter Arm mit Schreibfeder), rückseitig die große Signatur mit Jahreszahl; auf der Bodenfläche nur eingeschlägelter Stern. — Gesprungen.

Genaues (unbeschädigtes) Gegenstück aus demselben Jahr beim Bürgermeister Anton Lump in Pöggstall.

---

des Schwemm-Geflüders, entnommen (vgl. K. v. Bertele a. a. O., S. 104). Das Chronogramm könnte — je nachdem das V im Anfangsworte mitgezählt wird — als 1787 oder 1782 aufgelöst werden, bezieht sich aber doch auf die Fertigstellung des unterirdischen Schwemmkanals, der auf anderen Darstellungen, selbst auf dem Becher von 1799, deutlich die Jahreszahl 1782 trägt. — Im Chronogramm des Glases wird das U übrigens nicht herausgehoben; bei Bertele (a. a. O., S. 102) steht trotz des lateinischen Satzes nur „Joseph".

Aus dem gleichen Jahre stammt auch das einzige größere von Mildner bekannte Tafelbild in Hinterglasradierung bei A. F. Abraham in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922 Nr. 6) mit der Halbfigur der Madonna, das Christkind stillend, nach dem „wunderthätigen Gnadenbild, so in dem 5 Stunden von Maria Taferl entfernten, und auf der Fürnbergschen Herrschaft Pögstall am Rande des großen Weinspergerwaldes gelegenen Gesundheitsbade zu Gutenbrunn andächtig verehret wird. Verfertiget von Mildner. Im Jahr 1789." Mit silberner Vorhangdraperie mit Goldfransen; umgeben von grobem Wellenflechtband in Gold auf Grün. (25×20,5 cm.)

1790.

Kleinere Fürnberg-Flasche in der Sammlung Figdor in Wien; mit drei rot-goldenen Reifen (Blättchenmuster); das Einsatzmedaillon zeigt das bunte Brustbild des J. v. Fürnberg; auf der goldenen Rückseite Signatur und Datum; etwas beschädigt.

Fürnberg-Becher im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg; Einsatzmedaillon mit buntem Brustbild mit Puderperücke im rot-goldenen Blattkranz; auf der goldenen Medaillonrückseite die große Signatur nebst Datum. Oben und unten rot-goldene Blättchenreifen; der Boden ohne Einlage ganz glatt.

Fürnberg-Becher der Auktion Dr. Köhler in Wien (C. J. Wawra 1917 Nr. 673); im Einsatzmedaillon das bunte Brustbild des J. von Fürnberg, übereinstimmend mit den Stücken im Österreichischen Museum; auf der Rückseite große Signatur mit Jahreszahl; rot-goldener Mund- und Fußreifen. — Vielleicht ist dieses Glas nebst der Flasche von 1790 identisch mit jenen beiden Stücken, die im Auktionskatalog Dr. Joh. Frank in Wien (Cubasch, 1904, Nr. 10 und 11) angeführt werden, wobei Mildner die falschen Initialen „J. D." bekommt.

Herrnbildnis-Becher der Sammlung Berta Kurtz in Wien (Wiener Museumsausstellung 1922 Nr. 20); Einsatzmedaillon mit buntem Brustbild eines jungen Mannes mit Puderperücke in hellblauem Rock in rot-goldenem Blättchenkranz; auf der goldenen Rückseite die große Weinsperg-Signatur mit Datum. Der (ursprünglich sehr schmale) Mundreifen fehlt, der Fußreifen mit rot-goldenem Blättchen-Flechtband. (Verwandt mit der Serie von 1792.)

Damenbildnis-Becher der Sammlung Pazaurek; im Einsatzmedaillon buntes Brustbild einer Dame mit großer, gepuderter Lockenfrisur in rot-goldenem Blumenkranz (nebst kleiner Randnummer „5"); auf der goldenen Rückseite die große Signatur nebst Jahreszahl; um das Medaillon Olivenkugelungen; rot-goldener Blättchen-Fußreifen; der Mundreifen fehlt.

Teilweise neuer Becher im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg (Erwerbung 1915, im Jahresbericht nicht als Mildnerarbeit genannt); mit neuem Frauenkopf-Medaillon nebst Inschrift („Dein ist mein Herz . . ."). Dagegen alt das Bodenmedaillon mit Waldlandschaft nebst Inschrift: Josephus Balaban, Forstmeister im Furnbergischen großen Weinspergwald. 1790. — Beschädigt.

Soldatenpaar-Becher der Auktion E. Herzfelder I (Wien, L. Schidlof, 1921 Nr. 387; Abb. im Katalog; vorher in der Auktion Dr. Köhler-Wien, 1917 Nr. 694); im roten Einsatzmedaillon in zarter Goldradierung ein Soldat, der zu einem Mädchen spricht; auf der silbernen Rückseite vierzeilige Strophe „Soldaten, die lieben aufrichtig . . ." und Datum, aber ohne Signatur; oben breiter Schlägelrand.

Wappenbecher bei Prof. Dr. Schricker in Berlin (Minkus Nr. 6); im Einsatzmedaillon außen Wappen, innen Signatur; oben und unten geschliffen.

Wappenbecher bei Prof. Sallač in Prag-Weinberge; im rot-goldenen Einsatzmedaillon Wappen (schräg links geteilt; oben Rad in blau, unten Löwe in rot), auf der Rückseite die große Signatur mit Jahreszahl. — Ein ähnliches Wappen ist an einem unbezeichneten und undatierten Mildnerglas des Museums in Budweis nebst dem Buchstaben P. zu sehen.

S. Jakobsbecher bei Direktor V. Schick in Prag; im Einsatzmedaillon der Heilige „S. Jacobus maiur" (!) in rot-gold; auf der Rückseite: „Jacob Weschnagovsky, Pfarrer zu Freiſling" und darunter die große Signatur mit Jahreszahl. Oben Schlägelrand. — Diesem Namenspatron-Glas folgen zahlreiche ähnliche in den weiteren Jahren.

1791.

Kaiser Leopold-Becher im Hofmuseum zu Wien (aus der Auktion A. v. Lanna-Prag II, bei Lepke in Berlin, 1911, Nr. 834; Abb. im Katalog), eines der allerschönsten Mildnergläser. Im Einsatzmedaillon, in einem rot-goldenen Rahmen aus Blättchen und Perlschnüren, fast en face das bunte Brustbild des Kaisers Leopold II. (1790—92) im weißen Generalsrock mit dem Großkreuzband des Leopoldordens, auf der Rückseite die große Signatur nebst Jahreszahl auf Goldgrund; Perlstab-Mundrand und Flechtband-Fußrand. Im rot-goldenen Bodenmedaillon der Doppeladler mit den Kaiserinitialen im Herzschild, unten zum Teile eingekugelter Goldstern. (Abb. 282.)

Ein fast vollständig damit übereinstimmendes Exemplar, auch von 1791, (dessen fehlender Mundreifen jedoch durch einen Silberreifen ersetzt ist) in der Sammlung Viktor von Portheim in Wien (Ausstellung im Österr. Museum 1922, Nr. 24).

Fürnbergbecher der Sammlung B. Kurtz-Wien; im Einsatzmedaillon das stereotype Brustbild mit weißem Rock mit roten Aufschlägen, im rot-goldenen Blättchenkranz; auf der Rückseite Signatur und Datum; Perlenmundreifen und Wellenflechtband-Fußreifen; Bodenfläche leer.

Posthornbecher der Sammlung B. Kurtz-Wien (Wiener Museumsausstellung 1922 Nr. 22); im rot-goldenen Einsatzmedaillon großes Post- oder Waldhorn an Quastenschnüren, zwischen denen ein **R**; auf der silbernen Rückseite die (nicht unverdächtige) Signatur und Datierung. Mundreifen mit Rosen und Vergißmeinnicht in rot-gold, ohne Inneninschrift; unten mit Schlägelung.

S. Michaelsbecher in der Sammlung J. Mühsam in Berlin (Nr. 335; Abbildung bei Rob. Schmidt) rot-goldene Halbfigur des Erzengels im Einsatzmedaillon, auf dessen silberner Rückseite: Michael Henglmülner, 1791; ohne Künstlersignatur. Rot-goldener Perlstab-Mundreifen; breiter Kugelschliff am Fußrand.

S. Josephsbecher im Landesmuseum von Linz; im Einsatzmedaillon vorne „St. Josephus", rückwärts: „Vivat Herr Josef Freiherr von Rauber, Konsistorialrat, Rat-Dechant und landesfürstlicher Pfarrer zu Garsz, 1791"; wieder ohne Künstlersignatur, aber ebenso unzweifelhaft. Rot-goldener Perlen-Mundreifen.

Monogramm-Becher des Österr. Museums in Wien. In rot-goldenem Einsatzmedaillon die Initialen **C. R.**, von einem Blütenkranz umgeben; auf der silbernen Rückseite die große Signatur mit Jahr. Der rot-goldene Mundreifen zeigt kranzartig angeordnete Zweige von Rosen und Vergißmeinnicht.

1792.

Kaiser Franz-Becher der Sammlung Berta Kurtz in Wien; im Einsatzmedaillon, von rot-goldenem Blattkranz umgeben, buntes Brustbild des Kaisers Franz II., im weißen Generalsrock, mit Hermelinmantel umschlungen; auf der goldenen Rückseite die große Signatur nebst 1792. — Schmaler Mundreifen und breiterer Fußreifen mit Flechtbandornament.



Abb. 282. Farbiger Becher mit Kaiser Leopold II., von Mildner, 1791. (Wien, Hofmuseum.)

Fürnberg-Becher der Sammlung J. Mühsam in Berlin (Nr. 336; abgeb. von R. Schmidt auf Tafel 35). Im Einsatzmedaillon das bunte Profilbrustbild des J. v. Fürnberg, von einem rot-goldenen Blattrahmen eingefaßt; herum Oliven-Schlägelkranz; auf der silbernen Medaillonrückseite die große Signatur mit Jahreszahl; Perlstab-Mundrand; unten zugespitzte Schlifffacetten.

Ähnlicher Fürnberg-Becher der Sammlung Berta Kurtz in Wien. Im Einsatzmedaillon das bunte Profilbrustbild Fürnbergs, wieder im weißen Rock mit roten Aufschlägen, im Blättchenkranz; herum Oliven-Schlägelkranz; auf der goldenen Rückseite die große Signatur und das Datum 1792. Der Mundreifen fehlt; Fußreifen mit rot-goldenem Wellenflechtband; im rotgoldenen Boden-Einsatzmedaillon das Fürnberg-Wappen, nach außen Schlägelstern, mit radierten Flammen zwischen den sechs Spitzen.

Drei zusammengehörige Bildnisbecher Nr. „6, 7 und 8" aus einer größeren Serie, u. z.:

Damenbildnis-Becher der Sammlung Bertha Schafraneck in Wien; im Einsatzmedaillon nach links gewendetes, buntes Brustbild einer alten Frau in rosa Jacke, mit weißem Spitzenbrusttuch und Goldhaube, in rot-goldenem Blattkranz; auf der goldenen Rückseite große Signatur und Datum. Mundreifen fehlt; Fußreifen mit rot-goldenem Wellenflechtband. (Nr. „6" klein am Medaillonrand.)

Herrenbildnis-Becher derselben Sammlung; im Einsatzmedaillon nach links gewendetes Brustbild eines älteren Mannes im grauen Rock in rot-goldenem Blattkranz; auf der goldenen Rückseite große Signatur und Datum. Mundreifen fehlt; Fußreifen mit Wellenflechtband. („8“ klein am Medaillonrand.)

Damenbildnis-Becher der Sammlung Bertha Kurtz in Wien; im Einsatzmedaillon, nach links gewendet, buntes Brustbild einer Frau mit Goldhaube, grüner Jacke und weißem Brusttuch, in rot-goldenem Blattkranz; auf der goldenen Rückseite große Signatur und Datum. — Schmaler Mundreifen und breiterer Fußreifen mit Wellenflechtband. („7“ klein am Medaillonrand.)

Drei Engl v. Wagrein-Wappenbecher der Sammlung Bertha Schafranek in Wien; im Einsatzmedaillon rot-gold das Wappen der Grafen Engl von Wagrein (quadriert; 2 Hunde und 2 Wölfe); auf der silbernen Rückseite die große Signatur und Datum 1792. — Unter dem Lippenrand zwei schmale eingekugelte, verschiedene Reifen, am Fußrand breite Kugelungen. (Am Medaillon kleine Nr. „3, 5 und 6“, aus einem größeren Satz; in derselben Sammlung noch eine Flasche und zwei andere Mildnergläser mit demselben Wappen, aber von 1794 und mit anderen Schliffrändchen.)

S. Barbara-Becher in der Sammlung L. Bondy in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon die Heilige mit den Verszeilen „Was du liebest, denke dran, daß der Tod dirs rauben kann, lebend wirst es du doppelt lieb dann haben“; auf der silbernen Rückseite ein Turm, von einem Kranz umgeben, und (erstmalig) die kleine Signatur „Mildner fect. à Guttenbrunn 1792“.

S. Magdalenen-Becher der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien (Auktion bei Glückselig & Wärndorfer, 1922 Nr. 87; Abb. im Katalog); im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Brustbild der Heiligen mit dem Namen „S. Maria Magdalena“, auf der silbernen Rückseite das Monogramm **M. F.** im Lorbeerzweig und die Jahreszahl 1792, ohne Künstlernamen. — Oben Schlägelrand, unten breite Kugelfacetten.

S. Carl Borromäus-Becher, ebenda (Nr. 90), genaues Gegenstück; im Einsatzmedaillon die Halbfigur des Heiligen mit Hut und Kardinalskreuz; darunter: S. Carolus Borromäus; auf der silbernen Rückseite das Monogramm **C. F.** nebst Lorbeerkranz und das Datum 1792, wieder ohne Künstlernamen, aber ebenso zweifellos.

S. Theresien-Becher der Sammlung Viktor Schick in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon „Sanct Theresia“, ein Buch mit Totenkopf in der einen, einen Blütenzweig in der anderen Hand; auf der silbernen Rückseite Signatur und Jahr 1792.

Freundschaftsbecher im Österr. Museum in Wien Nr. 2030, (1897 in der Antiquitätenhandlung S. Schnabel in Wien; Minkus Nr. 8). Das Einsatzmedaillon zeigt eine sitzende, lesende Dame vor einem mit dem gekrönten Monogramm **N. R.** (nicht M. B.) geschmückten Louis XVI-Denkstein; auf der Rückseite vierzeilige Strophe („Freundschaft ist das schönste Band ...“) und Signatur; oben eng und unten weit gekugelt. — Das Gegenstück dazu mit der Darstellung eines Architekten soll zugrunde gegangen sein.

Bauernpaar-Becher der Auktion J. R. v. Glowacky usw. (Wien, 301. Dorotheum-Auktion, Dez. 1919 Nr. 1089; schlechte Textabbildung). Im Einsatzmedaillon eine Bäuerin, die eine Hose trägt; der Mann folgt ihr betend; auf der Rückseite die große Signatur und die Jahreszahl. Oben breiter, geschlägelter Rand. (Eine der wenigen Genre-Humoresken Mildners.)

Monogramm-Becher der Sammlung Frl. Olga Münz, Wien; aus der Auktion Dr. Köhler in Wien (1917 Nr. 700); im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **E. W.**; auf der Rückseite die große Signatur 1792 ohne Künstlernamen.

Gruebmayr-Becher in der Sammlung V. Schick in Prag (aus der Auktion E. Herzfelder I, 1921, Nr. 541; Abb. im Katalog); im rot-goldenen, von dem obligaten Olivenkugelungen-Kranz umgebenen Einsatzmedaillon dreizeilig der Name „Madame Rosalie Gruebmayr“ mit Kalligraphenschnörkeln; auf der Rückseite die große Signatur nebst Jahreszahl. Rot-goldener Perlstab-Mundreifen; unten Kugelfacetten.

Aloysia König-Becher der Sammlung W. D'Avignon in Leipzig; im rot-goldenen Einsatzmedaillon (mit Olivenkugelungen-Kranz) der Name „Mademoisele (!) Aloysie König“, darunter kleines Flammenherz mit der Zahl 3 [„treu“]; auf der silbernen Rückseite die große Signatur nebst Jahr 1792; rot-goldener Perlstab-Mundreifen ohne Inneninschrift.

Zöschl-Becher der Sammlung Pazaurek; Gegenstück zum vorhergehenden, aber mit abgeschliffenem Mundrand. Im Einsatzmedaillon: Madame Anna Regina Zöschl, ebenfalls in drei Zeilen (nebst kleiner Randnummer 5). Signatur wie vorher.

Zwerenz-Becher der Sammlung Figdor-Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon der Name „Carl Zwerenz“; auf der silbernen Rückseite „Anna Zwerenz von ihren Freund **F. A. H.** 1792“ nebst Signatur. Oben eng geschlägelt, mit Stecknadelkopf-Blümchen; unten weit geschlägelt.

1793.

Kaiser Franz-Becher im Schlesischen Landesmuseum von Troppau; das Einsatzmedaillon zeigt in einem Blätterkranz das nach links gewendete Silhouetten-Brustbild des letzten römisch-deutschen Kaisers „Franciscus II."; auf der Rückseite die Signatur nebst Datum. Zwischen den Schlägelungen des Mundrandes eingeschnittene Stecknadelkopf-Blümchen. — (Nach der Photographie macht das Glas keinen vertrauenswürdigen Eindruck.)

Im Besitz des † Museumsvorstandes Weinzierl-Teplitz soll sich ein Mildnerglas mit dem bunten Brustbild des Kaisers Franz II. befunden haben, das vorläufig verschollen ist.

Maria Theresia-Becher im Landesmuseum von Linz; im Einsatzmedaillon auf silbernem Grunde die schwarze Silhouette der Kaiserin „Maria | Theresia", von einem rot-goldenen Blattrand umgeben; auf der silbernen Rückseite die große Signatur mit Jahreszahl. Oberer Rand geschlägelt.

Ein anderes Maria Theresien-Silhouettenglas erwähnt E. Garnier (Histoire de la Verrerie; Tours 1886. S. 278 und 279) in der Sammlung Gasnault, damals im Museum von Limoges bildet aber nur das Gegenstück davon mit der Silhouette wohl des Kaisers Josef II. (fälschlich als „François-Joseph" bezeichnet) schlecht ab, ohne den Namen Mildner, eine Signatur oder ein Datum zu nennen.

Zwei grün-goldene Silhouettenbilder-Becher der Sammlung Bertha Kurtz in Wien; Gegenstücke mit in Gold radiertem Wellenband auf grünem Grunde als Mundreifen, unten breit geschlägelt. Das Einsatzmedaillon des einen Bechers zeigt in Goldradierung auf grünem Grunde einen stehenden Jäger nebst sitzendem Hunde bei einem Denkstein, auf dem das Silhouettenbrustbild einer dicken Dame, darunter das Monogramm **L. A.**; auf der silbernen Rückseite vierzeiliger Spruch („Ich achte Freundschaft hoch ...") nebst Jahr und Monogramm-Signatur J. M.; das des zweiten Glases in gleicher Ausführung eine Jägerin mit Gewehr rechts bei einem Denkstein stehend, auf welchem oben das Silhouettenbrustbild eines Mannes mit Zopf, darunter das Monogramm **L. F.** angebracht ist; auf der silbernen Rückseite einzeiliger Spruch („Freundschaft ist das schönste Band . . .") nebst Jahr und Monogramm-Signatur J. M.

Damenbildnis-Becher der Sammlung Olga Münz, früher Dr. Max Strauß in Wien (Auktion Januar 1922, Nr. 88, Verkaufspreis 3400000 Kronen); Abb. im Katalog und im „Straußwerk" Tafel 19; desgleichen farbig im Katalog der Gläserausstellung des Österreich. Museums 1922, Nr. 31; das Einsatzmedaillon im gekugelten Olivenkranz zeigt in einem rot-goldenen Blattrahmen das bunte Brustbild einer Dame in ausgeschnittenem Kleide, mit Straußenfedernhut; auf der silbernen Rückseite die große Signatur mit Jahreszahl. Rot-goldener schmaler Perlenstab-Mundreifen und breiter Flechtband-Fußreifen. — Mit diesem oder dem folgenden dürfte das „Weinglas", jedenfalls auch ein Zylinderbecher, von Mildner, 1793, mit Mund- und Fußreifen, identisch sein, das in der Auktion Fischhof in Wien 1894 unter Nr. 259 genannt wird.

Damenbildnis-Becher der Sammlung V. Schick in Prag (aus der Auktion E. Herzfelder I. Nr. 565; Abb. im Katalog). Das Einsatzmedaillon im gekugelten Olivenkranz zeigt das etwas nach links gewandte Brustbild einer Dame mit hängenden Locken und Brusttuch in einem Rahmen aus den nun häufiger auftretenden Vergißmeinnichtblüten, die ebenso wie die gleichen kleineren Blüten des schmalen Mundrandes und die größeren des wie gewöhnlich breiteren Fußrandes zum ersten Male nicht auf rotem, sondern auf blauem Grunde stehen; auf der Rückseite „Au mari le plus chéri" nebst der großen Signatur und Jahreszahl.

Herrenbildnis-Becher, genaues Gegenstück zum vorigen Glase; ebenfalls in der Auktion E. Herzfelder (I. Nr. 566, Abb. im Katalog); buntes Brustbild eines jüngeren Mannes mit Ohrwickelfrisur und Spitzenjabot; auf der Rückseite: „Souvenir d'un tendre epoux"; die Vergißmeinnicht-Bordüren stehen auch auf blauem Grunde; die gleiche Signatur; Sprung.

Freisinger Bischofsbecher im Bayrischen Nationalmuseum in München; das Einsatzmedaillon im gekugelten Olivenkranz zeigt vorne gold auf rot das Wappen des Bischofs von Freysing und Regensburg, Joseph Konrad von Schroffenberg, das Bodenmedaillon die Dedikation des Bestellers: Gewidmet von Sebastian Aigner im Jahre 1793. — In der großen Signatur steht hinter dem Worte „Gutenbrunn" „in Österreich".

S. Friedrichsbecher in der Sammlung Bertha Schafranek in Wien; Bischofs-Halbfigur „Sanct Friedericus" rot-gold im Einsatzmedaillon; auf der silbernen Rückseite „Nur nicht zu tief hinein gekuckt . . ., 1793, Mildner"; oben eng geschlägelt mit Stecknadelkopf-Blümchen, unten weit geschlägelt. — In der gleichen Sammlung auch das Gegenstück ohne Jahr und Signatur: S. Josephsbecher; im rot-goldenen Einsatzmedaillon die Halbfigur des Heiligen, nebst „S. Josephus". Oben und unten geschlägelt.

1794.

Monogramm-Zwischengold-Becher in der Sammlung Bertha Kurtz in Wien; ganz



Doppel-Bildnis-Medaillonbecher
von Joseph Mildner, Gutenbrunn, 1794
(Dresden, Kunstgewerbemuseum)



nach außen und innen vergoldeter Doppelwand-Zylinderbecher (aber nicht kantig geschliffen); unter dem Mundrand rot hinterlegte radierte Louis XVI-Blattgehänge. Im äußeren Glas vorn ein Einsatzmedaillon mit rot-goldener, gekrönter Barockkartusche mit dem Spiegelmonogramm **C. F.** (Abb. 283). — Im rot-goldenen Boden-Einsatzmedaillon nur die sechszeilige, große Signatur mit 1794; Sprung. (Einem C. F.-Monogramm sind wir schon bei dem Carl Borromäus-Glas von 1792 begegnet.)

Kaiser Franz II.-Becher im Hofmuseum in Wien. Das farbige Einsatzmedaillon zeigt das Brustbild des Kaisers im braunen Rock, mit Leopoldsordensband und Puderzopf, mit der zwischen Perlstäben angebrachten Umschrift — gold auf schwarz —: „Allerquikend wie die Sonne, blikt auf uns der Menschenfreund; Josefs Genius, o Wonne, uns in Kaiser Franz erscheint." Auf der silbernen Rückseite: „Ein Herz gerihrt | von Dankgefihl bemiehet | Sich vor allen, Seinen Guttä | tern ohne Zihl als danckbahr | zu gefallen. Drum ist gewidmet | dieses Glas den Freunden edler | Triebe zum Pfand der Danck | barkeit vor das, was Es empfing an Liebe"; darunter klein: „Lisetha Mildner". — Perlstab-Mundreifen und Vergißmeinnicht-Fußreifen. — Das ganze Glas mit geschnittenen Stecknadelkopf-Blümchen übersät. Im roten Boden: „Jacob von Zimmer, Theresia von Zimmer" in Palmen- und Lorbeerkranz mit zwei Vögeln in Gold; nach außen silbern mit Goldschlägelstern; herum die Signatur nebst Datum. (Das Glas ist — irrtümlich als Kaiser Josef-Glas — abgebildet in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XVII, 1914, S. 218).



Abb. 283. Vollständiges Doppelwandglas, nach außen und innen vergoldet, von J. Mildner, Gutenbrunn, 1794. (Wien, Sammlung Bertha Kurz.)

Heiligenbecher der Flößer in der Auktion E. Herzfelder I in Wien (Nr. 450; kl. Abb. im Katalog). Der oben schmal, unten breit geschlägelte Becher hat ein großes lichtblaues Einsatzmedaillon, das sechs rot-goldene, radierte kleinere Heiligenmedaillons einschließt, und zwar in der Mitte S. Anna und herum, von oben nach rechts beginnend, S. Rosalia, S. Josephus, S. Theresia, S. Barbara und S. Franciscus, alles Halbfiguren mit Unterschriften; auf der silbernen Rückseite ein vierzeiliges Familien-Segensgebet („Himmel, hast du einen Segen . . .") nebst **J. W.** — In der rot-goldenen Boden-Einsatzplatte Fischer- und Flößer-Attribute — Baum, Ruder, Bootshaken —, im Kranz, nebst den Monogrammen **A. R.** und **F. R.**; auf der silbernen Unterseite die große Signatur nebst „fec." und die Jahreszahl. — Das Glas hängt wohl mit dem fürnbergischen Holzschwemmbetrieb zusammen.

Gräflicher Doppelbildnis-Becher im Kunstgewerbemuseum von Dresden. Zwei Einsatzmedaillons mit je einem bunten Porträtbildnis des Grafen Anton S. und eines anderen Mannes; das Profilbrustbild des einen mit rotem Rock (auf der Rückseite vierzeilige Strophe „Ein jeder der dem Becher lehrt . . ."), das des anderen in grau-schwarz gestreiftem Rock (auf der Rückseite: „Es lebe Graf Anton zur Freude der Weld . . ."). Um beide Medaillons und unter dem Lippenrand geschnittene (!) Blümchengewinde; rot-goldene Fußreifen mit Kettenmuster. Im rot-goldenen Bodenmedaillon Monogramm **A. G. S.** unter Grafenkrone und außen die große Fürnberg-Signatur mit 1794. (Farbentafel VI.)

Herrenbildnis-Becher bei Baron Widmann auf Schloß Stremplowitz bei Troppau; mit zwei Einsatzmedaillons: a) männliches Brustbild, b) verschlungenes Monogramm **R. C. S.** — Große Signatur nebst Jahreszahl 1784. (Mitteilung von E. W. Braun-Troppau.)

Kremsmünster-Wappenbecher im Kunst- und Antiquitätenkabinett des Stiftes Kremsmünster (Minkus Nr. 10). Einsatzmedaillon mit dem Wappen des Abtes Erenbert III. Meyer (1771—1800) und Stiftswappen; rückwärts Signatur und Datum.

Meyer-Wappenbecher in der Auktion Großmann-Brombach in München (1902, Nr. 54); im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Wappen (Mauer mit Toreingang, über die ein Löwe mit einer Kugel schreitet; Helmzier: stehender Löwe zwischen zwei Hörnern); rückwärts: „Joseph

von Meyer" nebst großer Signatur und Jahreszahl; oben und unten geschliffen. (Ein Marie von Mayer-Glas kommt 1796 vor).

Service für Grafen Engl von Wagrein, noch bestehend aus zwei Flaschen und vier Bechern, im Besitze von Berta Schafranek-Wien (1 Flasche, 2 Becher), Joseph Berger-Wien (1 Flasche, 1 Becher) und Viktor Schick-Prag (1 Becher); Ergänzung der drei, mit diesen Stücken bis auf die Schliffränder übereinstimmenden, um zwei Jahre älteren drei Becher mit demselben Wappen der Sammlung B. Schafranek. — Das rot-goldene Einsatzmedaillon zeigt auf jedem Stück das quadrierte Wappen der Grafen Engl von Wagrein (1. und 4. Feld: Hund; 2. und 3. Feld: Wolf) und darüber den Wappenspruch „Förchte Gott, thue Recht, scheu niemand" (in verschiedener Orthographie). Auf der silbernen Rückseite große Signatur und Jahreszahl, eventuell auch Spruch („Das Wohlergehn der klugen Welt . . ." oder „Denen soll die Sonne scheinen . . ." auf den Bechern bei B. Schafranek; „Schön, jung, im Lieben unerfahren und heimlich doch voll Lehrbegier . . ." auf dem Becher bei J. Berger; „Trinke Freund bloß auß Vergnügen . . ." bei V. Schick); oben eng, unten weit geschlägelt.

Monogramm-Becher in der Sammlung V. Schick in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon **F. P. M.** zwischen Zweigen nebst Granatapfel mit Kreuz; große Signatur mit 1794 und „Mildner fec."; oben geschlägelt, unten breit gekugelt.

1795.

Wirth-Zwischengold-Becher in der Sammlung Friedrich Neuburg in Dresden (vorher bei Major Hetzner, früher bei Dr. Spitzner, beide in Dresden). Vollständiger, nach außen und innen vergoldeter (nicht kantig geschliffener) Doppelwandbecher, zylindrisch, oben durch radierte Silbergehänge auf rotem Grunde begrenzt. Im äußeren Glas rot-goldenes Einsatzmedaillon mit radiertem Wappen (Tor mit zwei Türmen) „ARMA WIRTH". — In der Bodenplatte große Signatur nebst Jahreszahl.

Flößer-Monogramm-Becher der Sammlung Figdor in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon ein **F. D.**-Monogramm im Blattkranz mit Ruder und Flößerhaken (wohl in Beziehung zur Gutenbrunner Holzflößerei); auf der silbernen Rückseite ein „Gedicht" („Wenn dieses Freundschaftsglas euch winkt . . .") und Datum 1795, Mundreifen mit Perlstab; Fußreifen mit Wellenflechtband. Bodenfläche nur glatt geschliffen.

Drei Jahreszeiten-Becher der Sammlung Bertha Schafranek in Wien mit rot-goldenen Einsatzmedaillons und je zwei eingekugelten Reifchen unter dem Lippenrand (der obere aus Perlen und Sternchen abwechselnd, der untere aus kleinen Dreieckzellen aneinandergereiht, genau wie bei den drei Engl von Wagrein-Bechern von 1792); unten breite Schlägelung; die Fußplatte nur glatt geschliffen. Medaillons: a) „Frühling", zwischen blühenden Stauden sitzender Putto mit Blumenkorb; Randzeichen „1" — b) „Sommer", mit Randzahl Nr. „7 ∽", und c) „Winter", beim Kohlenbecken sitzender Putto. — Auf den silbernen Rückseiten der Einsatzmedaillons je dieselbe große Signatur und Datum: 1795.

Winter-Becher (aus einer anderen Jahreszeiten-Folge) im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg (Abb. in Pazaurek, Gläsersammlung d. N. B. G. M., Tafel 40a); im rot-goldenen Einsatzmedaillon die allegorische Figur des Winters; auf der Rückseite sechszeiliges Winter-„Gedicht" („Wenn die Felder leer von Früchten . . ."); rot-goldener Vergißmeinnicht-Mundreifen, auf der Innenseite mit kurzer Signatur: Mildner fec. a Gutenbrunn Anno 1795; am Fußrand Facettenschliff.

Karl-Wappenbecher der Sammlung A. Ružička in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon: „Catharina Karl gebohrene Sauer" (vierzeilig), auf der Rückseite Monogramm **F. K. S.** in Gold auf Silbergrund. Im Bodenmedaillon innen Wappen (in der heraldisch rechten Hälfte halber Löwe hinter einer Mauer, darunter Löwe mit Blume; heraldisch links ein Säbel gekreuzt mit einem goldenen Schrägrechtsbalken zwischen weiß und rot; im Schildfuß liegender Mond), außen (unten) die große Signatur nebst Jahreszahl. (Das gleiche Wappen wiederholt sich auf dem Becher der Sammlung Mühsam von 1797 und zur Hälfte ebenfalls auf dem Becher von 1797 im Prager Kunstgewerbl. Museum) — (Dieser oder der nachfolgende Becher wohl identisch mit dem Wappenbecher von 1795, der sich 1904 bei Dr. H. Modern in Wien befand).

Wappenbecher der Sammlung Viktor Schick in Prag. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon Wappen, von zwei Blütenzweigen umrahmt, in der Mitte ein Reichsapfel. Auf der silbernen Rückseite große Signatur und Jahr 1795.

Monogramm-Becher der Sammlung L. Schidlof in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **J. E. H.** in einem Kranz von Rosen und Vergißmeinnicht; auf der silbernen Rückseite einzeiliges „Gedicht" („Gesund und frohen Muthes . . ."). Rot-goldener Vergißmeinnicht-Mundreifen, auf dessen Innenseite ganz fein die kleine Signatur nebst Jahr 1795 einradiert. — Unten breite Schlägelung; auf der Bodenfläche Sonnenblumen-Rosette.

Monogramm-Becher der Sammlung Pazaurek. Im rot-goldenen, vom eingekugelten

Oliven-Rahmen eingefaßten Einsatzmedaillon, von einer Kettenbordüre umgeben, das Monogramm **C. F. K.** (nebst kleiner Randnummer „3“); auf der goldenen Rückseite vier Verszeilen in sieben Linien („Dies wage ich zum Angedenken . . .“) nebst F. G. (dem Spender). — Unten geschlägelt, oben rot-goldener Mundreifen mit Kettenmuster; auf der Innenseite vierzeiliger Trinkerspruch („Gesund und frohen Muthes . . .“) nebst 1795, aber ohne Künstlernamen. — Durch dieses Glas werden drei andere, ebenfalls unbezeichnete, aber sichere Mildnerarbeiten in der Sammlung J. Mühsam in Berlin, (Nr. 333 und 334) näher datiert, nämlich der — bis auf das „Gedicht“ der Medaillon-Rückseite („Das ächte Freundschaft Heilig ist . . .“) ganz übereinstimmende Becher nebst zugehöriger Flasche (mit den Versen: „So lang uns Gott das Leben schänket . . .“; Robert Schmidt, Sammlung Mühsam S. 71, der auch die Flasche abbildet, liest die Spender-Initialen irrtümlich: J. G.), sowie der ebenfalls übereinstimmende Becher der Sammlung Berta Kurtz in Wien, dessen Einsatzmedaillon rückwärts den Spruch: „Ein jeder, der den Becher lehrt . . .“ nebst **F. G.** trägt, dessen Mundrand (bei fehlendem Mundreifen) abgeschliffen ist.

Salzschälchen in der Sammlung Viktor von Portheim in Wien. — Elliptisch, nur oben und unten geschliffen; die Seitenrippen nur gepreßt (!); innen rot-gold, sechsteilig eingeschlägelter Stern mit radierten Goldblumen in den Zwickeln; auf der silbernen Bodenplatte: „Verfertiget von Mildner | zu Gutenbrunn | 1795“.



Abb. 284. Farbiger Porträtbecher, von J. Mildner, 1796. (Brünn, Sammlung L. Bloch.)

1796.

Doppel-Silhouettenbecher in der Sammlung Figdor in Wien. Zwei Einsatzmedaillons mit schwarzen Silhouetten auf Silbergrund in grün-goldener Umrahmung (ohne Rot!); auf den Rückseiten je ein vierzeiliges (aber wie immer auf mehr Linien verteiltes) „Gedicht“, nämlich bei der männlichen Silhouette „Ein jeder, der den Becher lerd . . .“ und bei der weiblichen Silhouette „Der Trieb des Danckes und der Liebe . . .“ nebst kurzer Signatur: Mildner fec. a Gutenbrun, 1796; sonst Perlenmundrand mit Sternchen, darunter Dreieckschliffreifen, unten breite und schmale Schlägelungen.

Bildnisbecher der Sammlung Lisbeth Bloch in Brünn (Abb. 284). Im Einsatzmedaillon buntes Damenbrustbild in rot-gold-silbernen Vergißmeinnichträhmchen; auf der Rückseite sechszeilige Strophe („Schönheit, Jugend, Reiz und Milde . . .“). Das Vergißmeinnichtmuster auch auf dem Fuß- und Mundreifen, der innen eine vierzeilige Inschrift („Von Unschuld überglühte Wangen . . .“) trägt. Im Bodenmedaillon innen das Monogramm, außen die abweichende Signatur: „Derlei Arbeit wird verfertiget auf der k. k. Familienherrschaft Gutenbrunn am Weinspergwalde. 1796. Mildner.“

Eucharistie-Becher vom Miller-Paar; in der Sammlung L. Schidlof in Wien. Im rotgoldenen Einsatzmedaillon ein Meßkelch, darüber silberne Hostie im Strahlenkranz, zwischen Ähren und Weintrauben; auf der silbernen Rückseite vierzeiliger Dankspruch von „Elias und Elisabeth Miller“, die dieses Glas für einen Geistlichen machen ließen. Im rot-goldenen Vergißmeinnicht-Mundreifen die Signatur: „Derley Arbeith wird Verfertiget auf der kays. königl. Familien Herrschaft Gutenbrunn am Weinspergerwalde v. Mildner, 1796.“ Unten breite Schlägelung; im Boden eingekugelte Sonnenblumen.

M. v. Mayer-Namenstagsbecher in der Sammlung von Bertha Kurtz in Wien. — Im rot-goldenen Einsatzmedaillon, von silbernen Vergißmeinnichtkränzchen umgeben: „Fräulein | Mariae | Edle von Mayer | zum Namenstag | gewidmet | von Ih. geh. Dr. | K.“ Auf der silbernen Rückseite die große Signatur mit Jahr 1796. — Mund- und Fußreifen mit gold-silbernem Vergißmeinnicht; innen im Mundreifen ein Spruch („So viel Freud- und Namensfeste . . .“) (Ein Joseph von Meyer-Glas kommt schon 1794 vor).

Liebespaar-Becher bei Dr. Frischauf in Eggenburg (Abb. im Katalog der Gläserausstellung des Österr. Museums in Wien, Oktober 1922, Nr. 48). Im rot-goldenen Einsatzmedaillon sitzt ein Liebespaar zwischen Bäumen, hinter denen ein kleiner Amor einen Pfeil abschießt; auf der silbernen Rückseite fünfzeiliges Gedicht („Hiemen [!] beglücke dieseß Paar... Freue dich Nettichen.“) Im rot-goldenen Bodenmedaillon in einem Vergißmeinnichtkranz: „Es lebe Ammor (!) der gar liebe Narr“; nach außen „Derley Arbeith wird Verfertiget auf der kays. königl. Familien-Herrschaft Gutenbrunn am Weinspergerwalde 1796, Mildner.“ — Mund- und

Fußreifen rot-gold mit Vergißmeinnichtmotiv; auf der Innenseite des Mundreifens „Trink fleissig, sey fröhlich . . .“

Monogramm-Becher der Sammlung V. Schick in Prag (vor 1915 in der Sammlung Dr. M. Strauß-Wien); im Einsatzmedaillon das Monogramm **W. v. C.** — Auch rot-goldener Mundreifen. Signatur nebst 1796.

Salzschälchen in der Sammlung Bertha Kurtz in Wien. — Länglich, konvex und konkav geschweift, aber nur gepreßt (!), nur oben und unten geschliffen, mit eingeschlägeltem, sechsteiligem Stern. Auf der Bodenfläche auf Silbergrund einradiert: „Derley Arbeith | wird Verfertiget auf der | k. k. Familien Herrschaft Guten | brunn am Rande des Weinspergerwaldes 1796. Joſ. Mildner.“

1797.

Pelikan-Becher im Besitze des Grafen Harrach in Wien (Prager Museumsausstellung von 1907, Nr. 922); im Einsatzmedaillon ein Pelikan mit der Umschrift „La tendreße d'une bonne mère“ und silbernem Vergißmeinnichtrahmen; auf der silbernen Rückseite ein goldener Rauten-Doppelschlüssel, der wohl mit dem Wappen des benachbarten Stiftes Melk (vielleicht auch mit einem Prämonstratenserwappen, z. B. von Selau) zusammenhängt, und das Bestellermonogramm **J. B.,** darunter die kurze Signatur mit Jahreszahl. Das Vergißmeinnicht-Motiv auf dem Mundreifen in rot-gold. Darunter erscheinen Vergißmeinnicht-Gehänge, in einer neuen Technik, die sich inzwischen Mildner (statt der bisher oft gebräuchlichen, primitiven, mit den Randschlägelungen kombinierten, geschnittenen Stecknadelblümchen) auch zu eigen gemacht hatte, nämlich mit dem Diamanten gerissen, was nun zur Belebung der Mantelfläche immer häufiger wird. Auch auf dem geschlägelten Fußrand gerissene Blümchen.

Karl-Wappen-Becher der Sammlung J. Mühsam in Berlin (Nr. 337; Abb. bei R. Schmidt, Sammlung Mühsam Tafel 35; früher in der Sammlung A. v. Lanna in Prag; Berliner Auktion II, 1911, Nr. 835; Abb. im Katalog). Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Soldatenwappen Karl mit dem Türken als Helmzier (das durch den Mildnerbecher der Sammlung A. Ružička von 1795 identifiziert wird); auf der silbernen Medaillon-Rückseite vierzeilige Dankstrophe („Voll wahren Danckgefühls . . .“). Im rot-goldenen Bodenmedaillon das verschlungene Monogramm **F. S. K.** (im Lanna-Katalog unrichtig J. F. K.) und auf der silbernen Unterseite mit Blattkranz die neue Signatur: „Verfertiget auf der k. k. Familien Herrschaft Gutenbrunn am Weinsperger Walde. 1797. Mildner.“ Am Mund- und Fußrand rot-goldene Reifen mit neuer Eichenlaubbordure.

Karl-Doppelwappen-Becher im Kunstgewerbl. Museum von Prag; Mund- und Fußreifen wieder mit Eichenlaubborduren, gold auf rot; im rot-goldenen Einsatzmedaillon zwei eng aneinander gefügte, von Quastenschnüren in Art eines Kalligraphenornaments umgebene Wappen, von denen das heraldisch linke die rechte Hälfte des vorgenannten Karlwappens bildet, während das heraldisch rechte oben drei Vögel über einer Tormauer, darunter einen Mann mit einer Weintraube darstellt; auf der silbernen Rückseite neunzeilige Kursiv-Freundschaftsinschrift. Im Bodenmedaillon das Monogramm **C. K. S.**, das sich auf die Catharina Karl, geb. Sauer (vom Mildnerglase von 1795) beziehen wird.

S. Anna-Monogrammbecher im Österreichischen Museum in Wien (Nr. 1668, Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk“ XVIII, 1915, S. 21). Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das kalligraphenverschlungene Monogramm **A. D.** in silbernem Vergißmeinnichtrahmen, auf der Rückseite — rot-gold auf Silbergrun — „S. Anna“. Im Bodenmedaillon innen das Spiegel-Monogramm **F. F.** (nicht L.), außen die spätere große Mildner-Signatur in Goldschrift auf Silber. Mund- und Fußreifen ebenfalls mit silbernem Vergißmeinnichtmotiv in rot-gold, begleitet von gerissenen Blümchengewinden, die auch das Einsatzmedaillon umgeben.

S. Agnes-Monogrammbecher der Sammlung W. D'Avignon in Leipzig. Oben und unten Schlägelschliff, mit Stecknadelkopf-Blümchen. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **A. W.** im (teilweise auch silbernen) Vergißmeinnichtkranz; auf der silbernen Rückseite vierzeilige Strophe „Wer bej Lerung dieses Bechers . . .“ in fünf Zeilen, nebst kleiner Signatur und Jahreszahl. Im rot-goldenen Bodenmedaillon innen das Heiligen-Brustbild „Sanct Agnes V: et M:“ mit Lamm und Palme; außen, zum teil geschlägelt, gold-silberner Stern.

S. Aloysius-Monogrammbecher bei F. Neuburg in Dresden; reiche, persönliche Widmung Mildners; mit Mund- und Fußreifen, S. Aloysius im Bodenmedaillon, das außen den nun immer häufigeren Spitzstern aufweist, und dem Monogramm **A. S.** im Wand-Einsatzmedaillon, das rückwärts — ohne Ortsangabe — die Dedikation zeigt: Aus Liebe und Dankbarkeit gewidmet von Ihrem ergebensten Diener Joſ. Mildner; die Jahreszahl 1797 im Reifen. — Dazu Lederetui.

Amor-Monogrammbecher der Sammlung L. Schidlof-Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon sitzt Amor auf seinem Köcher und hält den Bogen in der Linken, in der

Rechten zwei mit einander verflochtene Fackeln, auf denen die Monogramme **C. W.** und **J. M.** zu lesen sind; Umschrift: „Wie hier in Amors Hand sich hymens Fackeln winden . . .“; auf der silbernen Rückseite besonders sorgfältige, sechszeilige Inschrift („Lebet stezs in süsser Wonne . . .“). Rot-goldener Vergißmeinnicht-Mundreifen, innen in besonders sorgfältig ausgeführter, doppelt gestrichelter, lateinischer Druckkursive die große Signatur nebst Jahr 1797. Im Boden sonnenblumenartige Schlägelrosette. — (Das Monogramm J. M. kann nicht auf J. Mildner selbst bezogen werden.)

Farbiger Rosen- und Vergißmeinnichtbecher bei Dr. B. Ružička in Budweis (Abb. 285); ein besonders reiches Glas. Im Einsatzmedaillon innerhalb eines gold-silbernen Vergißmeinnichtkranzes Goldschrift und farbige Blumen: „Wandle auf“ — Rosen „und“ — blaues Vergißmeinnicht[1]); auf der silbernen Rückseite die vierzeilige Strophe: „Freundschaft ist das schönste Band . . .“ Mundreifen und Fußreifen mit gold-silbernen Vergißmeinnicht auf rotem Grund; auf dem ersten innen „Was kann dann redlicher, was kann dann edler sein ...“, auf dem letzteren „Wem dieß Freundschaftsglas thut winken . . .“ (Alle diese „Verse“ auch auf früheren oder späteren Gläsern wiederholt.) Im Bodenmedaillon nach rechts gewendetes Schattenbild einer nicht zu mageren, jungen Dame mit aufgelöstem Haar auf Goldgrund, von goldsilbernem Vergißmeinnichtring auf rotem Grunde umrahmt; nach außen der obligate gold-silberne Bodenstern, in dessen Rund die große, spätere Signatur nebst 1797. Diamantgerissene Gewinde und Schleife unter dem Mundreifen und um das Medaillon. — („Wandle auf Rosen . . .“ hat Mildner 1804 noch einmal schlichter wiederholt.)



Abb. 285. Farbiger und gerissener Becher von J. Mildner, 1797. (Budweis i. B., Dr. B. Růžička.)

Monogrammbecher bei Finanzrat K. Buchtela in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon **J. H.** im Vergißmeinnichtkranz; auf der Rückseite vierzeilige Freundschaftsstrophe auf 6 Linien („Freundschaft ist das schönste Band...“), dazu ganz klein die Signatur: Mildner fec. à Gutenbrun 1797. — Unten geschlägelt; der Mundrand abgeschliffen.

Aus demselben Jahr sind vier zusammengehörige hochelliptische Silhouetten Medaillons der Sammlung L. Schidlof in Wien (Gläserausstellung im Österr. Museum 1922, Nr. 51—54) datiert, die in Schwarz auf Silber, von einem goldenen Wellenband umgeben einerseits ein Ehepaar, anderseits eine „Frau v. Frank“ und ein Kind „Peppi“ darstellen und auf der Papierrückseite schriftliche Bemerkungen tragen. Diese Silhouetten sind sehr problematisch, mindestens aber die radierten Signaturen „Mildner fec. 1797“ sicher nicht alt. Eine Beziehung zur Familie Mildner ist auf alle Fälle ausgeschlossen.

1798.

Farbiger Fürnberg-Becher (Abb. 286) im Österreichischen Museum in Wien, eines der reichsten Gläser Mildners (Abbildung, zugleich mit dem anderen älteren Fürnberg-Becher derselben Sammlung in „Kunst und Kunsthandwerk“ XIII, 1910, S. 102); mit zwei eingeklebten farbigen Einsatzmedaillons: a) Brustbild des J. v. Fürnberg, des früheren Besitzers von Gutenbrunn; auf der Rückseite gold auf rosa radiert: Hercules: b) buntes

[1]) Dieser Spruch, der zuerst — noch nicht als „Rebus“ — auf (späteren) deutschen Fayencen von Nürnberg, Durlach oder Kelsterbach nachweisbar ist, wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Rebus in der ganzen deutschen Porzellanindustrie ungemein verbreitet, u. z. nicht nur in Berlin (vgl. Lenz „Empfindsame Tassen“ in „Kunst und Kunsthandwerk“), sondern auch in Meißen, Nymphenburg, Ludwigsburg, Frankenthal und Wallendorf und dem übrigen Thüringen; zahlreiche Beispiele in den Museen von Brüssel, Hamburg, Schwerin, Stuttgart, Weimar und in vielen Privatsammlungen (z. B. auf einem Stricknadelhalter bei Marc Rosenberg in Karlsruhe). Die Wiener Neujahrskarten haben dies (spätestens 1797) übernommen, und auch die Glasdekoration (Mohn und Kothgasser) hat sich dessen — wie wir gesehen haben — bemächtigt. Die Popularität geht auch daraus hervor, daß der Wiener Theaterdichter Adolf Bäuerle den ersten Akt-Schlußchor in seinem „Verwunschenen Prinzen“ (1818) in die Worte „Wandle auf Rosen, Vergißmeinnicht“ ausklingen läßt.

Fürnberg-Wappen; auf der Rückseite gold auf rot: „Higeia" (!) Mund- und Fußrand mit Vergißmeinnichtmotiv; auf der Innenseite:

Weisheit und Tapferkeit sein jene Werke,
die durch Gesundheit der Biedermann übt
und sich durch Tapferkeit, Weisheit und Stärke
machet bei allen im Staate beliebt.

Im Bodenmedaillon nach innen rot-gold: Minerva; nach außen Signatur und Datum im gold-silbernen Spitzstern, diamantgerissene Blümchen und Gewinde um die Medaillons, unter dem Mundreifen und über dem Fußreifen.

Silhouettenbecher der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien (Auktion 1922 bei Glückselig & Wärndorfer, Nr. 89; Abb. im Katalog und im „Strauß-Werk", Tafel 19). Im Einsatzmedaillon nach rechts gewendete Silhouette eines Herrn mit Zopffrisur und Jabot, schwarz auf Goldgrund, von rot-goldenem Blattrahmen eingefaßt; auf der silbernen Rückseite: Zum Namenstag gewidmet von Joseph Kolzer, nebst späterer großer Signatur und Jahreszahl. Enger Schlägel-Mundrand, breit geschlägelter Fußrand. Um das Medaillon und unter dem Mundrand diamantgerissene Blümchengewinde.



Abb. 286. Farbiger und gerissener Fürnberg-Porträtbecher, von J. Mildner, 1798. (Wien, Österreichisches Museum.)

S. Theresien-Monogrammbecher in der Sammlung Viktor von Portheim in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon die Halbfigur der Heiligen, „S. Theresia", mit Totenkopf, Buch und Blumenzweig, auf der Rückseite, ebenfalls in Goldradierung auf rotem Grund, ein Wappen (im blau angedeuteten Feld oben drei Lilien über einem Turnierkragen, unten eine sechsblättrige Rose). Im Bodenmedaillon innen rot-gold ein **T. L.**-Monogramm, nach außen auf rot der gold-silberne Spitzstern mit der großen, späteren Signatur und dem Jahr 1798. Der rot-goldene Vergißmeinnicht-Mundreifen mit vierzeiliger Strophe („Es leb ein jeder in der Welt . . ."). Gerissene Blättchengewinde, auch mit einer Schleife um das Einsatzmedaillon, desgleichen Blümchen über den breiten Fußrandschlägelungen.

S. Philipp-Monogrammbecher in der Sammlung Viktor von Portheim in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon die Halbfigur „S. Philippus A." mit Kreuz; auf der gold-roten Rückseite eine Ankerhausmarke (vielleicht auch eine Beziehung zu der Schiffahrt und Flößerei in Gutenbrunn) zwischen Ähren und feinem, bandumwundenen Blattkranz. Im rot-goldenen Bodenmedaillon das Monogramm **Ph. F.** im Wellenbandrahmen, nach außen breiter kleiner Gold-Silber-Stern. Im rot-goldenen Vergißmeinnicht-Mundreifen vierzeilige Reimerei („Wahre Freundschaft macht Vergnügen . . .") nebst ganz feiner Signatur: Mildner fec. à Gutenbrunn 1798. Gerissene Blümchengewinde nebst Schleifen unter dem Mundreifen und um das Medaillon.

S. Philipp-Becher mit Ankermarke in der Sammlung Bertha Schafranek in Wien; auch mit der Halbfigur dieses Heiligen im Einsatzmedaillon, und derselben Anker-Hausmarke (die sich noch einmal auf dem Glas mit jüdischer Inschrift von 1800 wiederholt) auf der Rückseite — alles rot-gold . Ohne Jahresangabe und Signatur.

Monogrammbecher der Sammlung Finanzrat K. Buchtela in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **C. G.** im Lorbeerkranz; auf der Rückseite vierzeilige Freundschaftsstrophe („Es lebe die Freundschaft . . ." in 6 Linien), darunter kurze Signatur nebst Jahreszahl. Mundrand mit Vergißmeinnichtmotiv; diamantgerissene Blumengewinde.

1799.

Madonnenbecher mit Henkel im Kunstgewerbl. Museum in Prag, Sammlung A. v. Lanna. Im Einsatzmedaillon im rot-goldenen Rahmen das bunte Bild der Madonna, die dem Christkind die Brust reicht; auf der Rückseite Liebesstrophe von 6 Verszeilen („Fern von Leid, von Gram und Sorgen, herrlich wie Aurorens Licht . . .") und der persönliche Widmungszusatz „Zum Angebünde geweiht von einem danckbahren Verehrer Johann Joseph Mildner am 19ten Tage des Lenzmondes im Jahre 1799". Im Bodenmedaillon das Monogramm **J. F. v. O.** mit Waffen-

trophäen, unten der übliche Stern. Rot-goldene Ornament-Mund- und Fußreifen. Sonst überall mit diamantgerissenen Streublümchen und Sternchen bedeckt. Gerissene Gewinde auch auf dem (seltenen!) Deckel, der eine Zwischengoldrosette als Knauf trägt; auch der Henkel geschliffen.

Wilhering-Silhouettenbecher im Österreichischen Museum in Wien. Im Einsatzmedaillon, von gold-silbernem Wellenband umgeben, die Silhouette eines Geistlichen; rückwärts: „P. Ferdinandi Karl Professi Hilariensis" nebst kleiner Signatur und Jahreszahl. Am Mundreifen außen rot in gold die Widmung: „Pl: Reverend: Ac Religiosiss: D: P: Antonio Starnberger, Conf: Venerandissimo", und innen das Distichon: „Si mea me citius, quam Te tua fata vocarint, Fratris ne vivas immemor oro tui"; ornamentaler Fußreifen. Im rot-goldenen Bodenmedaillon zwei Winzer mit Körben vor einem Weinstock, darüber in Silber W und Kreuz in Gold des oberösterreichischen Stiftes Wilhering. — Diamantgerissene Wellenflechtbänder und Weinrankengewinde unter dem Mundreifen. (In Jul. Leischings Silhouettenaufsatz der „Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums" 1906 wird dieses Glas zitiert, aber nicht abgebildet; die lateinischen Inschriften sind da durch Verstümmelung unverständlich.)

Abtwappen-Becher im Schlesischen Museum von Breslau (Inv.-Nr. 44: 03). In dem von diamantgerissenen Blumengewinden umgebenen Einsatzmedaillon Abtwappen, auf der Rückseite des Medaillons das W mit Kreuz von Wilhering; außen am Mundreifen die Umschrift: „Reverendissimo D. D. Johanni Bapt: II. Abb: Patri gratiosissimo". — Innen: „A Filio indig. Ferdinando Karl". Im Bodenmedaillon der Namenspatron des Abtes: S. Johannes der Täufer; unten kleine Signatur und Jahreszahl.

Wenzel Ballaban-Becher im Kunstgewerbl. Museum in Prag, Sammlung A. v. Lanna. Zwei, von diamantgerissenen Blumengewinden umgebene Einsatzmedaillons: a) S. Wenzel; auf der Rückseite „Zum Andenken gewidmet von Deinem Dich aufrichtig liebenden Bruder Joseph Ballaban" (vgl. den Reichenberger Becher von 1790), b) Ballaban-Wappen, rückwärts Signatur. Im Bodenmedaillon das Monogramm **W. B.**; nach außen der obligate Stern. Am Fußrand gekugelt.

Farbiger J. Ballaban-Wappenbecher der Sammlung Bertha Kurtz-Wien; ohne Mund- und Fußreifen. Im Einsatzmedaillon das fein ausgeführte farbige Wappen (dreimal weiß und schwarz geteilt), herum rot-gold: IOSEPHUS BALLABAN V: PALLANDT; darunter Vergißmeinnicht-Halbkranz; auf der leeren silbernen Rückseite nur die kleine Signatur mit Jahr 1799. — Im Bodenmedaillon rot-gold „das Schlos der k. k. Familien Herrschaft Gutenbrun̄" mit zwei Staffagefiguren; nach außen der gold-silberne Spitzstern. Diamantgerissene Blatt- und Blümchengehänge um das Medaillon und unter der oberen Zickzackborte, ebenso gerissene Stecknadelkopf-Blümchen zwischen den engen Schlägelungen des Fußrandes. — (In derselben Sammlung befindet sich noch ein zweiter Ballabanbecher von „1799", bei dem das farbige Wappen in dem konvexen (!) Bodenmedaillon, das Schloß im seitlichen Einsatzmedaillon angebracht ist; dieses Stück ist aber eine Fälschung.)

Berggruben-Monogramm-Becher der Sammlung E. Herzfelder-Wien. Im Einsatzmedaillon, von rot-goldenem Blattkranz eingerahmt, die farbig gemalte, eingefügte Darstellung der „Berggruben" (Tunnelschwemme, wie auf den Bechern von 1788) mit der Jahreszahl 1782, nebst zwei Flößern; auf der silbernen Rückseite Gedenkspruch: „Dies erinert Dich gar bald, An die in dem Weinsperg Wald, Befindlich finstre Berghöhle, Durch die Du verflossnes Jahr, froh gewandelt bist, und zwar, Scheinet mir, wenn ich nicht fehl, War es in den May Tägen, Grad am acht und zwanzigsten. Zum Andenken geweiht von, Deinem Dich aufrichtig liebenden Bruder Anton Othm. im Jahre 1799". Der Mundreifen, innen mit der großen späteren Signatur, und der Fußreifen, beide mit gold-silbernem Vergißmeinnichtmotiv auf rotem Grunde. Im Bodenmedaillon das Antiqua-Monogramm **A. O.** rot-gold in silbernem, schattierten Vergißmeinnichtkranz; nach außen der stereotype gold-silberne Spitzstern. Unter dem Mundreifen gerissene Zickzackborte und Blumengewinde mit Bandschleifen.

M. Koch-Silhouetten-Becher der Sammlung E. Herzfelder-Wien. Das Einsatzmedaillon zeigt auf Goldgrund den Brustbild-Schattenriß eines jungen Mannes mit langen Haaren und Spitzenkravatte in gold-silbernem Vergißmeinnichtkranz, der auch auf dem Mund- und Fußreifen wiederkehrt; auf der silbernen Medaillon-Rückseite: „Zum Angebünde geweich von einem aufrichtigen Verehrer F. Jos. P. Raschbacher am 24ten Tage des Thaumondes im Jahre 1799". Auf der Innenseite des Mundreifens: „Dem hochwürdig. hochedel gebohrnen und hochgelehrten Herrn Matthias Koch, würdigsten Pfarrer zu Kirchschlag." — Im roten Bodenmedaillon fünf Zeilen aus großen Antiquabuchstaben nebst Rose und Vergißmeinnicht: „Fern von Leid von Gram und Sorgen, herlich wie das Sonnenlicht, schön und fröhlich! (!) blühen auf alle Jahre, alle Morgen, gleich (Rose) und (Vergißmeinnicht) durch dem ganzen Lebenslauf"; nach außen gold-silberner Spitzstern. Kleine Signatur auf der Innenseite des Fußreifens. — Gerissene Gewinde unter der Zickzackborte und um das Einsatzmedaillon.

Bildnisbecher-Paar mit Kramer-Widmung in der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim (Abb. 287 und 288). Zwei gleiche, unten geschlägelte, mit diamantgerissenen Blumengewinden geschmückte Gegenstücke mit je einem Seiten- und je einem Boden-Einsatzmedaillon Die Einsatzmedaillons der Wandung zeigen in rot-goldenem Vergißmeinnichtrahmen das farbige Brustbild einer Frau (nach rechts) bzw. eines Mannes (nach links); auf der silbernen Rückseite „Zum Zeichen wahrer Freundschaft und zur stätten Erinnerung gewidmet von Catharina Kramer



Abb. 287. Farbiger und gerissener Porträtbecher, von J. Mildner, 1799.



Abb. 288. Farbiger Porträtbecher von 1799 (Gegenstück zu Abbildung 287).

(Mannheim, Sammlung Hermannsdörfer.)

1799", bzw. von „Georg Kramer 1799". Darunter die Signatur: Mildner fec. à Gutenbrunn. Die Bodenmedaillons enthalten außen und innen Silhouetten, und zwar in dem Glase der Frau innen einen Mann, in dem des Mannes innen eine Frau, beides Brustbilder mit Umschriften („Von außen zeigt sich eins, mit mir sind unser zwey; wird aber's Glas gestürzt, so sind wir alle 3"); bei beiden Gläsern ist nämlich nach außen die gleiche Brustbildsilhouette eines Kindes („K. jun.") mit der Umschrift „Da es sich hier um Freundschaft handelt, so wurd' auch ich in Schwarz verwandelt" angebracht (Abb. 289).

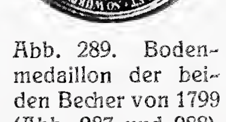


Abb. 289. Bodenmedaillon der beiden Becher von 1799 (Abb. 287 und 288).

Bildnis-Becher in der Sammlung H. Rothberger in Wien; im Einsatzmedaillon farbiges Brustbild; oben und unten Vergißmeinnichtreifen. Signatur: Mildner fec. à Gutenbrunn. 1799.

Monogramm-Denkmal-Becher der Sammlung Karl Mayer in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon ein Louis XVI-Denkmal mit Urne, an dem ein blumengeschmücktes, elliptisches Schild mit den Initialen **G. G.** lehnt; auf der silbernen Rückseite die große spätere Signatur nebst Jahr 1799. Oben eng, unten weit geschlägelt. — Die Angabe „In Gold geätzt" (im Katalog der Wiener Museumsausstellung 1922 Nr. 90) ist ein Irrtum.

(Zwei Silhouettenbecher von „1799", Gegenstücke, die sich in die Sammlung W. D'Avignon-Leipzig verirrt hatten, sind als Fälschungen wieder ausgeschieden worden; das eine Glas mit männlichem Schattenriß, auf der Rückseite das Gutenbrunn-Schloß und im Vergißmeinnicht-Reifen „Wenig große Lieder bleiben . . ."; das andere mit weiblichem Schattenriß; auf der Rückseite eine Reiterin mit ihrem Verehrer und im Reifen „Jeden Mensch entlaß mit Segen . . .".)

1800.

Schilling-Monogramm-Becher in der Sammlung H. Rothberger in Wien. Im Einsatz-

medaillon das Monogramm K. S.; auf der Rückseite: „Der | Jungfrau | Klara Schilling | zum | Andenken geweiht | von | Ihren Gefatter | Johann Schmerl | 1800." Kein Mund- oder Fußreifen; dagegen diamantgerissene Blumengewinde. Ohne Künstlersignatur.

Schilling-Monogramm-Becher, derselben Sammlung; Gegenstück zum vorigen Glase, in genauer Übereinstimmung der Ausführung, auch ohne Signatur. Im Einsatzmedaillon das Monogramm **E. S.**; auf der Rückseite: „Der | Frau | Eva Schilling | zum | Andenken geweiht | von Ihren Gefatter | Johann Schmerl | 1800."

Flasche mit jüdischer Inschrift in der Sammlung Glückselig in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon eine Anker-Hausmarke (wie bei den Philippusbechern von 1798), zwei Blütenzweige und **N. S.** (= Nuche Schtibrin), deren Name und Widmung sich in jüdischer Schrift darüber wiederholt; auf der silbernen Rückseite die große, spätere Signatur nebst Jahr 1800 und darunter die dreizeilige jüdische Wiederholung. Oben rot-goldener Wellenbandreifen; drei eng geschlägelte Ringe, von denen die beiden oberen noch von geschnittenen Stecknadelkopf-Blümchen begleitet werden.

1801.

A. Passek-Priesterbecher der Sammlung Graf Anton Auersperg in Wien. Im Einsatzmedaillon auf rotem Grunde ein silbernes Opferlamm, auf goldenem Meßbuch liegend; darüber silberne Hostie im Strahlenkranz zwischen Ähren und Weinstock; auf der silbernen Rückseite (beschädigt) Freundeswidmung („Denkmal des Dankes, der Liebe und Pflicht . . ."). Im rot-goldenen Bodenmedaillon Heiligen-Halbfigur „S. Antonius" lesend, sitzend bei Kreuz und Glocke, mit einem Schwein. Im Mundreifen die Widmung: „Admodum reverendo P. Antonio Passek" und innen „Zum Angebünde geweiht von Aegidius Kratky, Pfarrer in Meisling, im Jahre 1801"; im Fußreifen Blumenzweige in Gold und Silber; innen die kleine Signatur. Diamantgerissener Blumenkranz um das Medaillon und unter dem Mundreifen.

Monogramm-Becher der Sammlung Heye in Hamburg. Im Einsatzmedaillon das Monogramm **A. R.**, gold auf olivgrün, in einem rot-goldenen Vergißmeinnichtrahmen; auf der silbernen Rückseite vierzeilige Freundschaftsstrophe („Freundschaft ist das schönste Band . . ."), darunter feiner die kleine Künstlersignatur mit Jahreszahl. Im eingesetzten Bodenmedaillon: „Die Freundschaft spricht", darunter eine dreiteilige Vergißmeinnichtblume; außen (unten) der goldsilberne Spitzstern auf rotem Grunde. — Das Vergißmeinnichtmotiv wiederholt sich auch auf dem oben und unten am Glase angebrachten diamantgerissenen Gehängen. — (Vgl. die beiden zugehörigen Gläser von 1804 in Reichenberg und Steinschönau; ein AR-Monogramm war uns schon auf dem Flößer-Heiligenbecher von 1794 vorgekommen.)

Monogramm-Becher der Sammlung Bertha Kurtz in Wien; im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **F. R.**; auf der silbernen Rückseite Spruch („Das größte Glück auf Erden . . .") und Signatur nebst 1801; oben und unten eng geschlägelt.

Monogramm-Becher der Sammlung V. Schick in Prag. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **C. D.**; auf der Rückseite ein vierzeiliger, gereimter Wunsch („Lebensfreude ohne Sorgen . . .") nebst Signatur „Mildner 1801"; oben und unten geschlägelt.

Herrn-Schattenriß-Becher der Sammlung F. Neuburg in Dresden. Im Einsatzmedaillon männliche, nach rechts sehende, schwarze Silhouette auf Goldgrund; rückwärts auf Silber Spruch und Signatur nebst Jahr. Mund- und Fußreifen mit Wellenflechtband rot-gold. (Ausgebessertes, arrangiertes Stück).

Damen-Schattenriß-Becher; Gegenstück dazu, in der Sammlung Bertha Kurtz in Wien, aus demselben Jahr, mit Silhouettenkopf einer jungen kurzgeschorenen Dame, aber mit Wellenflechtbändern auf Schwarz; ebenfalls arrangiertes, teilweise erneuertes Stück.

1802.

S. Martinsbecher der Sammlung W. D'Avignon in Leipzig; früher in der Sammlung Direktor Dr. Eisenmann in Kassel. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon „S. Martinus", der mit dem Bettler den Mantel teilt; auf der Rückseite besonders holpriges Freundschafts-„Gedicht" in sieben Linien („Wahren Freunden blühen immer . . ."), darunter zarter die kurze Künstlersignatur mit Jahreszahl. Im Mundreifen nach außen Lorbeerrand und eingefügtes, kleines **M. S.**-Monogramm; nach innen vierzeilige Freundschaftsstrophe („Wahre Freundschaft macht Vergnügen . . ."); Fußrand geschlägelt, im Boden eingekugelte Sonnenblume.

S. Anna-Becher in der Sammlung A. Ružička in Prag. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon „S. Anna", sitzend; auf der silbernen Rückseite vierzeilige Strophe („Nur gut, wenngleich nicht groß Soll meine Laufbahn sein . . ."). Mundreifen mit Vergißmeinnichtmuster, innen mit der kurzen Künstlersignatur nebst Jahr; Fußrand geschlägelt.

Sehr großer Klosterneuburg-Becher in der Sammlung des Stiftes Klosterneuburg Nr. 96. — 19 cm hoch, gegenüber der sonstigen Durchschnittshöhe von 10,5—12 cm. — Im rot-goldenen Einsatzmedaillon: „Es leben | die | Hochwürdigen | Kohr-Herrn in | Kloster Neuburg

und Albin | Buckowsky"; auf der Innenseite die kurze Künstlersignatur und Jahreszahl. — Der sonstige Dekor besteht aus diamantgerissenen Blumengehängen; Mund- und Fußrand geschlägelt.

Sehr großer J. Zimmermann-Becher der Sammlung Viktor Schick in Prag, früher bei Dr. Max Strauß in Wien (Auktion Januar 1922 bei Glückselig & Wärndorfer, Nr. 92; ohne Katalog-Abbildung). 16 cm hoch. — Im rot-goldenen Einsatzmedaillon: „Es lebe Herr Johann Zimmermann und seine guten Freunde"; auf der silbernen Rückseite vierzeiliger Spruch („Freund und Feinde sollen leben . . ."), darunter kurze Signatur nebst Jahreszahl. — Mund- und Fußrand geschlägelt und von diamantgerissenen Wellenband- und Blumenkränzen begleitet, die auch das Medaillon umgeben. Boden-Schliffrosette.

Doppelwappen-Becher bei Dr. Reiß in Linz. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon Doppelwappen; auf der silbernen Rückseite vierzeiliger Trinkspruch („Mäßig jenen Saft zu trinken . . ."), darunter kurze Signatur mit Jahreszahl. Am Rande und um das Medaillon diamantgerissene Blumenranken. (Freundliche Mitteilung von Dr. Kränzel).

Monogramm-Becher im Österreichischen Museum in Wien (seit 1916). Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **L. G.**; auf der Rückseite vierzeiliges Freundschafts-„Gedicht" (Was kan dan löblicher, was kan dan schöner sein . . ."), darunter die kurze Signatur mit Jahreszahl. Im Innern des Mundreifens noch zwei Freundschaftszeilen („Das ächte Freundschaft Heilig ist . . ."). Medaillon und Reifen alt; das Glas selbst neu.

Monogramm-Becher bei Kommerzialrat V. Reisenleitner in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **C. J. v. B.** im Vergißmeinnichtkranz; auf der silbernen Rückseite Denkspruch („Denke unsrer Kinderjahre, Liebe Schwester . . .") und kleiner die Signatur nebst Jahr. Oben und unten eng geschlägelt, dazwischen oben geschnittene Stecknadelkopf-Blümchen, aber sonst auf dem ganzen Glas verstreute gerissene Blümchen. — (Vielleicht im Zusammenhang mit dem nicht signierten und nicht datierten Wappenbecher mit J. C. B.)

Monogramm-Becher im Schloßmuseum in Berlin (Abbildung im Handbuch „Das Glas" von Robert Schmidt, der leider auch in der zweiten Auflage [1922; S. 369] den nicht zugehörigen, vielmehr wohl zu einem nicht viel älteren Warmbrunner Silhouettenglas passenden Deckel nicht entfernen ließ). Im Einsatzmedaillon, von einem rot-goldenen Vergißmeinnichtkranz umgeben, das Kalligraphenschnörkel-Monogramm **V. T.** (bei Minkus Nr. 19 irrtümlich „J. U."); auf der Rückseite achtzeiliges Widmungs-„Gedicht" („Heuter Wie ein Frühlings-Morgen . . ."), darunter Signatur und Jahreszahl. Der rot-goldene Mundreifen, ebenfalls mit Vergißmeinnichtmotiv, hat innen noch vier Verszeilen („Amor würze das Getränk . . ."). Fußrand geschlägelt; im Bodenmedaillon das Monogramm **J. B.** (das uns schon auf dem Pelikan-Mildnerglas von 1797 begegnete).

Monogramm-Becher in der 282. Dorotheum-Auktion in Wien (Januar 1918, Nr. 306; Abb. auf Tafel 4 des Katalogs; der Text stimmt hier mit der Abbildung nicht überein). Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **K. S.**; auf der Rückseite Inschrift und Künstlersignatur nebst Jahr. Mundreifen mit rot-goldenem Blättchenmuster.

1803.

Seypolt-Becher der Auktion Pollak & Winternitz in Wien (Glückselig & Wärndorfer, 28. Nov. 1921 Nr. 61; sehr gute Abb. im Katalog). Das rot-goldene Einsatzmedaillon enthält zwei kleinere Medaillons mit den Monogrammen **J. M.** und **R. M.** auf weißem Grunde; dazwischen zwei Tauben; auf der silbernen Rückseite sechszeiliger Freundschaftsspruch („Dem dies Freundschaftsglaſs thut winken . . ."). — Im rot-goldenen Bodenmedaillon zeigt innen ein Genius auf ein „Denkmal der Freundschaft", darunter eine Tafel mit dem Namen „Jean Hanibal Seypolt"; außen auf der Bodenfläche befindet sich der gold-silberne Stern auf rotem Grund. — Im Innern des Mundreifens nochmals eine vierzeilige Freundschaftsstrophe („Zerbrechlich ist der Becher zwar . . ."). Diamantgerissene Zickzackbänder, Streublümchen und Sternchen. Kurze Signatur nebst Jahr innen im unteren Reifen. (Vgl. den J. H. Seypoltbecher von 1805 und den undatierten Franz Seypoltbecher mit S. Joseph.)

Farbiger Emblembecher in der Sammlung Moritz Reichenfeld in Wien. Im Einsatzmedaillon farbige Darstellung zweier ineinander gelegter Hände, die aus Offiziersärmeln herausragen, auf schwarzem Grund; darunter die verschlungenen Initialen **F U N**, eingerahmt von zwei farbigen Eichenzweigen auf Goldgrund, mit roter Bandschleife; auf der silbernen Rückseite sechszeiliges Freundschafts-„Gedicht" („Dem dieß Freundschaftsglaß thut winken . . .", das Mildner wiederholt angebracht hat); kleine Signatur und Jahreszahl. Mundreifen auch farbig mit roten Rosen und naturfarbenen Vergißmeinnichtzweigen auf Goldgrund; innen Eierstabmotiv auf rosa Grund. Sonst noch diamantgerissen: Flechtband unter dem Mundreifen und Bandschleifenrahmen um das Einsatzmedaillon.

Farbiger S. Berthold-Monogrammbecher bei Ernst Blumka in Wien. — Derbfarbige Rosen und Vergißmeinnicht-Malerei auf Goldgrund in Mund- und Fußreifen wie im

Einsatzmedaillon als Rahmen um das goldene Monogramm **B. V.** auf grün-blauem Grunde; auf der silbernen Rückseite des Medaillons vierzeiliger Wunsch („Er lebe viele Jahre ...“ vom ungeheuchelten Verehrer **M. K.** 1803“). Auf der Innenseite des Mundreifens derbes Goldwellenornament auf rosa Grund. Im Boden-Einsatzmedaillon innen rot-gold die Halbfigur des „Sanct Bertholdus Abbas“ mit Pedum; Mitra und Buch auf dem Tisch daneben; außen der goldsilberne Spitzstern auf rotem Grund. — Gerissene Wellenbänder begleiten das Einsatzmedaillon und die Reifen; sonst ganz mit kleinen Blümchen und Sternchen übersäet. Kleine Signatur auf der silbernen Innenseite des Fußreifens.

S. Christoph-Becher in der Sammlung H. Waldes in Prag-Wrschowitz. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon „S. Christophorus“; kurze Künstlersignatur mit Jahreszahl; Mundreifen mit Blümchenmuster in rot-gold.

1804.

Monogramm-Becher im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg (Lichtdruckabbildung bei Pazaurek, Gläsersammlung dieses Museums Tafel 40b); das Einsatzmedaillon zeigt — wie bei dem Glas von 1801 der Sammlung Heye im Hamburg — das Goldmonogramm **A. R.** auf olivgrünem Grunde in rot-goldenem Rähmchen; auf der silbernen Rückseite vierzeiliger Freundschaftsspruch („Ich achte Freundschaft hoch . . .“) und die kurze Künstlersignatur mit Jahreszahl. — Das rot-goldene Bodenmedaillon enthält innen einen Lieblingsspruch der Zeit: „Wandle auf“ — Rosendarstellung — „und“ — Vergißmeinnichtdarstellung, außen den für die spätere Zeit Mildners stereotypen gold-silbernen Stern. Der rot-goldene Vergißmeinnicht-Mundreifen zeigt auf der Innenseite noch eine vierzeilige Freundschaftsstrophe („Ohne Freundschaft, ohne Liebe . . .“). Reiche Blumengewinde und Sternchen, mit dem Diamanten gerissen, sind über alle farblosen Stellen verteilt. (Vgl. das reichere Glas mit demselben Motiv von 1797.)

Monogrammbecher in der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau; wie der vorangehende, aber einfacher, z. B. ohne Bodenmedaillon und ohne Mundreifen; oben und unten geschlägelt; diamantgerissene Blümchen und Gehänge. Das Einsatzmedaillon zeigt dasselbe Monogramm **A. R.** auf grünem Grund, in einem rot-goldenen Vergißmeinnichträhmchen; auf der Rückseite eine sechszeilige Glückwunschstrophe („Fern von Leid von Gram und Sorgen ...“), darunter kurze Künstlersignatur und Jahreszahl.

Nur gerissener Becher (ohne Einsatzmedaillon) bei Ferdinand Oser in Krems. Auf der ganzen Oberfläche mit kleinen diamantgerissenen Kugelblümchen bestreut, auch zwischen den engen Schlägelungen des Fußrandes; vorne von Blättchenkranz mit Bandschleife umgeben „Leopold Freynſtätr“; unter dem Blättchen-Mundrand, ebenfalls eingerissen, „Zum Andencken erhalten von meinem Schwager Joseph Mildner zu Gutenbrunn. Im Jahre 1804“. Auf der Bodenfläche eingekugelte Sonnenblumenrosette.

1805.

Monogrammbecher im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg (Abb. in Pazaurek, Gläsersammlung, Tafel 40, c); schlichtes Stück. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **F. v. B.**, auf der Innenseite stereotype kurze Signatur: Mildner fec: a Gutenbrunn 1805. —

Umso reicher werden nun andere Arbeiten, namentlich was die Farbenentfaltung anbelangt, die sich zunächst auf den Mundreifen mit buntem Vergißmeinnichtmuster erstreckt:

Farbenmedaillon-Becher im Mährischen Gewerbemuseum in Brünn Nr. 2423. Der Mundrand, im Innern noch in alter Weise mit rot-goldenem Vergißmeinnichtmuster, zeigt dieses Motiv nach außen polychrom. Auch das noch zart rot-gold umränderte Einsatzmedaillon weist ein farbiges Bild auf: Auf einem Baum, an dessen Stamm ein Schild mit dem Monogramm **S. Z.** angelehnt ist, sitzt ein Adler; ihm gegenüber ist ein Hirsch zu sehen; auf der Innenseite vierzeiliger, in fünf Linien angebrachter Versspruch („Habe was so manchen fehlet . . .“) darunter wieder die längere Künstlersignatur (Verfertigt von Mildner, Gutenbrunn am Weinsperg Walde 1805). Ohne Bodenmedaillon. Diamantgerissene Streublümchen.

Kaiser Franz-Becher der Sammlung H. Rothberger in Wien; oben bunter Vergißmeinnichtrand, unten geschlägelt; diamantgerissene Gewinde und Sternchen. Im Einsatzmedaillon der Kopf des letzten römisch-deutschen Kaisers (schwarz) mit Lorbeerkranz, auf rotem Grunde; oben Krone; unten kleine Signatur „Mildner fec. à Gutenbrunn 1805“; auf der Medaillon-Innenseite der Doppeladler mit F II im Herzschild in Goldradierung auf rotem Grunde.

Bunter Monogrammbecher der Sammlung Dr. Max Strauß in Wien (Auktion bei Glückselig & Wärndorfer, Januar 1922 Nr. 93; Abb. im Katalog und im „Strauß-Werk“ Tafel 19). Der breite Mundreifen, der innen ein rot-goldenes Flechtband zeigt, wie der Fußreifen sind nach außen mit farbigen Vergißmeinnichtornamenten auf Goldgrund geziert. Dasselbe bunte Muster rahmt auch das gold auf rot stehende Monogramm **J. R.** des Einsatzmedaillons ein, das auf der silbernen Rückseite die Worte trägt: Zum Andenken. Mildner fec. a Gutenbrunn 1805. —

Im eingesetzten Bodenmedaillon innen das Goldmonogramm **E. H.** im Vergißmeinnichtkranz, außen (unten) der gold-silberne Stern auf rotem Grunde. Diamantgerissene Wellenbänder, Blumengehänge mit Quasten und regelmäßig verstreute Sternchen.

Doppelmonogrammbecher in der Sammlung Frl. Olga Münz in Wien (Abb. 290). Im rotgoldenen Einsatzmedaillon zwei Monogramme: **J. E.** und **H. S.** nebst Krone; auf der silbernen Rückseite vierzeiliges „Gedicht" („Ich opfre dir den Kranz der Liebe . . .") und kleine Signatur und Jahr. Im rot-goldenen Bodenmedaillon innen in einer Landschaft ein Genius, der einen Rosenkranz über einen flammenden Altar hält, der die Widmung trägt: „Zum Namenstag geweiht von ihrem schuldigen Verehrer J. H. Seypolt"; nach außen der übliche Gold-Silber-Stern mit 24 Spitzen. Kein Mund- und Fußreifen, dagegen gerissenene Sternbordüre, Medailloneinfassung, Gewinde und Streublümchen. (Vgl. auch den Jean Hanibal Seypoltbecher von 1803 und den älteren Franz Seypolt-Becher mit S. Joseph ohne Jahr.)

1806.

Sinzendorfbecher der Sammlung Figdor in Wien, das reichste Glas Mildners, mit Mund- und Fußreifen, zwei Einsatzmedaillons mit Wappen und allegorischen Figuren und mit goldenen Inschriften auf den roten Rückseiten. Auf dem Mundreifen außen Antiqua-Capital-Dedikation zum Namensfest des Fürsten; innen Flechtband; auf dem Fußreifen außen Ringkette, innen Blättchen. Erstes Einsatzmedaillon mit sitzender Minerva (Abb. 291), auf der Rückseite „Kenner, Verehrer und Beförderer der Künste und Wissenschaften"; das zweite Einsatzmedaillon mit bekröntem Wappen, rückwärts Titel — alles in Goldradierung mit rotem Lackgrund; ebenso im Bodenmedaillon eine weibliche Allegorie, die zwei Kinder bemuttert, und außen die Widmung zum Namensfeste des Fürsten Prosper Sinzendorf von Franz Xav. Koch, Ingenieur, darunter ganz klein die Künstlersignatur: Mildner Fec. a Gutenbrunn 1806. Auf den Zwischenflächen lange, eingerissene Gedichte. (Nebst der Widmung im Wortlaute abgedruckt im Katalog der Gläserausstellung des Österr. Museums 1922, S. 42, Nr. 76.)



Abb. 290. Gerissener Doppelmonogrammbecher, von Mildner, 1805. (Wien, Sammlung Olga Münz.)

Farbiger Doppelwand-Wappenbecher der Sammlung Leo Schidlof in Wien. Ganz doppelwandig mit goldenen Sternen auf blaugrünem Grunde; oben fund unten rot-goldene Flechtband- und Perlstab-Reifen. Im Einsatzmedaillon farbiges Wappen (quadriert; 1. und 4. Feld Steinbock in gold, 2. und 3. Feld zweimal silber und rot geteilt; zwischen dem Helm-Doppelflug eine Sonne), herum blauer Vergißmeinnichtkranz; nach innen ganz golden, aber mit rot-golden radiertem Boden-Einsatzmedaillon: Vor einem Opferaltar zwei ineinander gelegte Hände, herum „diese dankbahre Flamme seye hier und jenseits unsern Wohlthättr und Vater gewidmet; 1806".

Messinggerahmtes Hinterglas-Bildnis der Sammlung Viktor v. Portheim in Wien. Brustbild eines Geistlichen nach links mit gelocktem Haar auf grauem Grund; umgeben von einem schwarz-goldenem Wellenflechtband; „Thaddaeus Voelck, aetatis Suae 28" und Signatur „Mildner fec. â Gutenbrunn 1806".

1807.

Franziska Wagmeister-Becher bei Bürgermeister Anton Lump in Pöggstall (Mildners letzte, bis jetzt nachweisbare Arbeit). Im rot-goldenen Einsatzmedaillon die Halbfigur der Heiligen, „S. Franciska", mit Jesusknaben in den Wolken, Totenkopf und Buch; auf der silbernen Rückseite gereimter Wunsch („Viel Jahre blüh du edles Weib . . .") der „Freundin Theresia Kestlerin 1807". Statt des fehlenden Mundreifens ist das Glas oben abgeschliffen; sonst durch diamantgerissene Ornamente — Wellenband mit Quastengehängen und Sträußen, auch Stecknadelkopfblümchen zwischen den engen Schlägelungen des Fußrandes —, wie den Namen der Beschenkten dekoriert.

Weitere datierte Gläser von Mildner aus dem Jahre 1807 sind bisher nicht zum

Vorschein gekommen. Viele Entdeckungen nach dieser Richtung sind auch kaum zu erwarten, zumal wir nicht wissen, wie lange der offenbar nicht sehr widerstandsfähige Meister, der schon am 11. Februar 1808 in jungen Jahren starb, vorher etwa durch Krankheit am Schaffen behindert worden ist. — Eine Werkstatt, die nur nach seinen Angaben alle Ausführungen übernommen hätte, besaß er ja nicht.

Wir werden aber nicht fehlgehen, eine Reihe undatierter Arbeiten, die ganz in der Richtung seiner spätesten, sehr farbigen, etwas überladenen und aufdringlichen Gläser liegen, in seine letzte Lebenszeit zu versetzen.

Das Fehlen der früher so wortreichen Signaturen läßt sich vielfach auch damit erklären, daß bei der Weiterentwicklung der Farbeneffekte überhaupt kein Raum mehr für den Namen vorhanden war, sollte er nicht einerseits selbstherrlich stören oder anderseits in dem Zuviel der Dekoration vollständig verschwinden.

Eine Steigerung der schon überreichen Gläser des Jahres 1805 war nur noch möglich, wenn Mildner seine ältere, künstlerisch vornehmere Art verließ und wenigstens für ganz reiche Stücke vollständig zur Doppelwandigkeit der Gläser, nicht nur der Medaillons überging, ein Schritt, den er ja schon in den ganz golden wirkenden Doppelwandgläsern mit dem Spiegelmonogramm von 1794 oder mit dem Wirth-Wappen von 1795 unternommen hatte. Daß er dies schon früher zögernd versuchte, aber in feinerem Gefühl vorerst noch nicht weiter verfolgte, bestätigt ein, mit der alten großen Fürnberg-Signatur, also jedenfalls noch vor 1796 entstandener

Ganz doppelwandiger Becher der ehemaligen (um 1904) Sammlung Dr. H. Modern in Wien; ohne Einsatzmedaillons, ganz rot mit goldenen und silbernen Streublümchen, oben und unten Frucht- und Blumenbordüre in Gold. Die Bodenplatte zeigt innen einen eingekugelten Stern in gold, außen (unten) einen silbernen Stern nebst der Signatur: „Verfertiget | zu Gutenbrunn | im v. Fürnberg. groſſen | Weinspergwald | Mildner“. Ohne Jahr.




Abb. 291. Reicher Becher für Fürst P. Sinzendorf, von Mildner, 1806. (Wien, Sammlung Figdor.)

Die Kombination dieser Prinzipien mit den breiten, bunten Blumenreifen von 1805 zeitigte wohl erst jetzt eine Anzahl von sehr stark wirkenden, aber die frühere künstlerische Zurückhaltung vermissen lassenden Arbeiten, von denen eine noch (kurz) bezeichnet, wenn auch nicht mehr datiert ist nämlich der

Doppelwandige Monogramm-Becher der Sammlung des Prof. Sallač in Prag-Weinberge. (Abb. 292.) Der Becher sieht nach außen ganz blaugrün aus mit goldenen Sternen; die breiten Mund- und Fußreifen sind abwechselnd mit bunten Rosen und Vergißmeinnicht auf Goldgrund geschmückt. In die äußere Glaswand ist ein rot-goldenes Rundmedaillon mit dem Goldmonogramm **C. K.** eingefügt, von einem Blattkranz umgeben. Das goldradierte rote Boden-Einsatzmedaillon zeigt eine Familie um einen Tisch versammelt, auf dem ganz klein der Name „Joh. Kratky“ — offenbar der Besteller — angebracht ist; darüber in großen Antiquabuchstaben: „Denkmal der Dankbarkeit“. Neben dem rechten der



Abb. 292. Farbiger Rosen- und Vergißmeinnichtbecher, von Mildner, um 1805. (Prag, Sammlung Sallač.)

beiden Hunde die ganz kleine Signatur „Mildner". (Abb. 293.)

Doppelwandglasbecher mit Doppelsilhouette in der Sammlung Dir. V. Schick in Prag (aus der Auktion E. Herzfelder-Wien I, 1921, Nr. 425, wo das dargestellte Paar — aber ohne einen Nachweis — auf „Mildner und seine Gattin" getauft wird; Abb. im Katalog). Der Becher wieder blaugrün marmoriert mit verteilten Goldsternchen; auch der Mund- und Fußreifen zeigt wieder Rosen und Vergißmeinnicht auf Goldgrund, auch von Perlschnüren begleitet. Das große, von einem Blattkranz umrahmte Einsatzmedaillon der äußeren Wandung enthält, von bunten Blumen umdrängt, zwei geschwungene Goldschilder, in denen, einander zugekehrt, die Silhouetten-Brustbilder eines Mannes und einer jungen Frau angebracht sind. Im Bodenmedaillon erscheint von innen die Silhouette eines Kindes in Gold, von einem Blattkranz auf rotem Grunde umrahmt, außen (unten) der übliche Gold-Silberstern der späteren Jahre.

Doppelwandglasbecher mit Wappen in der Sammlung Leon Bondy in Prag; wieder blaugrün mit goldenen Sternen; innen ganz silbern. Im Einsatzmedaillon der äußeren Glaswand nebst Waffentrophäen ein Wappen in gold-rot (gestürzt gesparrt mit verwechselten Tinkturen d. h. gespalten, die heraldisch rechte Seite mit drei blauen Schrägrechtsbalken, die linke mit drei roten Schräglinksbalken; im Schildhaupt in Gold ein Stern, der sich auch zwischen den Flügeln der Helmzier wiederholt). Das Bodenmedaillon zeigt wieder wie beim Doppelwandbecher der Sammlung Sallač eine Familie um einen Tisch mit der gleichen Überschrift „Denkmal der Freundschaft" und außen den Gold-Silberstern.

Nicht doppelwandig, aber wegen der Farbenverwandtschaft ebenfalls den Arbeiten aus den letzten Lebensjahren Mildners zuzuzählen ist der nicht signierte, etwas defekte, große

Illessy-Becher der Sammlung V. Schick in Prag (aus der Auktion Dr. Köhler in Wien, Wawra 1917, Nr. 697). Bunte Rosen und Vergißmeinnicht auf Goldgrund und auf den Reifen wie in der Umrahmung des großen Einsatzmedaillons, das in Gold auf Rot den Namen „Franz | Xaverius | von | Illeſſy" zeigt, sowie auf der Rückseite in einem Vergißmeinnichtkranz „Zum | Denkmahl | der | Freundschaft | und Dankbahrkeit | geweiht von R". Im rot-goldenen Bodenmedaillon das Brustbild des Namenspatrons „S. Franciscus Xaverius". —

Wegen der Motivverwandtschaft mag diesen Arbeiten noch ein Glas angeschlossen werden, und zwar der

Goldmann-Becher der Sammlung Victor Schick in Prag. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon sitzt nämlich ein Mann mit dem Becher in der Hand bei einem Tisch, auf dem eine Flasche steht; neben ihm auf der Erde ein kleiner apportierender Hund; darunter „Vivat Es lebe der Herr Carl Goldmann"; auf der silbernen Rückseite der (häufige) Spruch „Freundschaft ist das schönste Band..."; eine Signatur oder ein Datum ist nicht vorhanden.

Die weitaus meisten nicht datierten, oft auch nicht signierten und doch nur auf Mildner zurückzuführenden Gläser werden aber in die früheren, ja mitunter frühesten Arbeitsjahre zu versetzen sein. Die seit 1792 nachweisbare abgekürzte Signatur wie die „Familienherrschaft"-Signatur seit 1796 ist mir auf undatierten Gläsern nicht bekannt geworden, sondern nur die ältere „Fürnberg"-Signatur. Noch mehr aber sprechen die stilistischen Gründe der Über-




Abb. 293. Einsatzmedaillon des farbigen Blumenbechers der Sammlung Sallač (Abb. 292).

einstimmung mit Arbeiten der ausgehenden achtziger und beginnenden neunziger Jahre für das höhere Alter der nichtsignierten Gläser, von denen einzelne einfachere vielleicht auch als Vorstufen vor 1787 anzusehen sind.

Hierher gehören zunächst die unbezeichneten Milchglas-Becher, die sich an die, später nicht mehr üblichen Arbeiten von 1787 und 1788 anschließen:

Milchglasbecher der Sammlung Bertha Kurtz in Wien; einfach; im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Brustbild der Madonna, das Kind stillend „Sanct (!) Maria Gutenbrunn"; oben Vergißmeinnicht-Mundreifen in rot-gold, unten breit geschlägelt; Bodenfläche glatt geschliffen.

Milchglasbecher der Sammlung Viktor Schick in Prag; im rot-goldenen Einsatzmedaillon Amor mit Füllhorn und Fruchtschale, auf einem Ornament ruhend.

Milchglasbecher bei Ignaz Pick in Wien; im rot-goldenen Einsatzmedaillon eine derbe Prügelszene zwischen Weib und Mann mit landschaftlichem Hintergrund; Inschrift „So Mus Man verehren ein versoffenen Mann, Ihr Weiber nehmt eich ein Exempel daran".

Von den Wappengläsern jedoch tragen verschiedene wenigstens die Meisterbezeichnung, wenn auch ohne Jahr, einzelne keines von beiden.

Wappenbecher in der Sammlung Figdor in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das uns bereits von den Fürnberg-Panoramen-Gläsern (zwei Flaschen des Gewerbemuseums in Nürnberg; Becher bei Fr. Schafranek) bekannte Wappen mit dem Doppeladler oben, dem Beutel in der Mitte und den drei Schrägrechtsbalken unten; die vergoldete Rückseite noch ohne Inschrift oder Signatur, aber oben durch das Wappen mit der ältesten Mildner-Gruppe verbunden; der Mundreifen zeigt einen Perlstab; der Bodenreifen fehlt.

Häufiger, nämlich sechsmal in vier Museen, begegnet uns ein anderes Wappen, durchwegs mit der großen, alten Fürnberg-Signatur, aber ohne Datum (auf Gläsern, von denen sich zwei Stück 1899 auch bei M. Salomon in Dresden befanden), nämlich:

Wappenbecher im Kunstgewerbemuseum von Leipzig; oben und unten nur geschlägelt, nebst den kleinen Stecknadelkopfblümchen dazwischen; im Boden sechsteiliger eingeschlägelter Stern. Das rot-goldene Einsatzmedaillon zeigt folgendes Wappen: Im Schildhaupt drei blau angedeutete Sterne, darunter fünf fliegende Vögel im rot angedeuteten Feld über Bergen; als Helmzier ein Bergmann mit Hammer und Haue; auf der silbernen Rückseite die große Signatur.

Wappenbecher im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg Nr. 1902, 98. Vollständig mit dem Leipziger Exemplar übereinstimmend.

Doppelwappenbecher, ebenfalls im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg Nr. 1902, 97; in gleicher Größe und Ausführung; aber das rot-goldene Einsatzmedaillon vereinigt unter einer Krone mit dem oben genannten Wappen noch ein zweites, quadriertes Alliancewappen (1. Feld: Adler mit Maria-Theresia-Monogramm, 2. Feld: Abgewendete Sicheln, Winkelmaß und Stern, 3. Feld: Wachsender Walfisch, 4. Feld: Tulpenknospen [?]). —

Zwei Wappen-Stengelgläser (seltene Form für Mildner!) im Österreichischen Museum f. K. u. G. in Wien. Eiförmige Kelche, mit rot-goldenem Perlstab-Mundreifen (der bei einem der Gläser fehlt) und ebenfalls rot-goldenem Cuppa-Unterteil; mit Zapfen in den geschliffenen Fuß eingekittet. Das Einsatzmedaillon zeigt wieder das gleiche Wappen mit den fünf Vögeln und drei Sternen und dem Bergmann als Helmzier.

Ein gleiches Wappen-Stengelglas im Schlesischen Museum f. K. u. A. in Breslau, mit der großen frühen Signatur auf der silbernen Rückseite des Einsatzmedaillons, aber ohne Jahreszahl, wurde, weil beschädigt, vor einiger Zeit von da wieder ausgeschieden und veräußert. — (Das einzig sonst noch bekannte Stengelglas — im Österr. Museum — trägt das Datum 1788.)

Noch zwei weitere bezeichnete, aber nicht datierte Wappengläser werden in den Anfang der neunziger Jahre zu versetzen sein, nämlich der

Wappenbecher des Gewerbemuseums von Bremen, der im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Wappen eines **„G. v. J."** (quadriert; im 1. und 4. Feld ein Löwe auf blau angedeuteten Grund, im 2. und 3. Feld einen Mann mit Schwert), auf der silbernen Rückseite die Signatur trägt, und der

Wappenbecher der Sammlung J. Mühsam in Berlin (bei R. Schmidt Nr. 332, ohne Abbildung und Wappenbeschreibung); oben und unten geschlägelt; rot-goldenes Einsatzmedaillon mit der langen frühen Signatur auf der silbernen Rückseite; in der Bodenfläche ein eingekugelter sechsteiliger Stern. — Ein anderer

Wappenbecher derselben Sammlung, mit zwei Einsatzmedaillons (R. Schmidt, Nr. 331; auch nicht abgebildet) ist dagegen nicht nur ohne Datum, sondern auch ohne Signatur; oben und unten geschlägelt, mit den üblichen Stecknadelkopf-Blümchen; in der Bodenfläche wieder der eingekugelte sechsteilige Stern. Von den beiden rot-goldenen Medaillons zeigt das eine

ein Wappen (zwischen zwei Schachbrettfeldern ein Schrägrechtsbalken mit einem Löwen), das andere zwischen Lorbeerzweigen das gekrönte Monogramm **J. E. R.** —

Auch die weiter genannten Wappengläser Mildners tragen weder seinen Namen noch eine Jahreszahl, nämlich die

Wappen-Flasche nebst zwei Bechern der Sammlung Viktor von Portheim in Wien; im rot-goldenen Einsatzmedaillon, von einem Blatt- und Perlstabkranz umschlossen, das Wappen (obere Hälfte Adler in Gold; unten eine Eisenhut-Pyramide im rot angedeuteten Feld; die silberne Rückseite ist leer; drei eng geschlägelte Reifen mit geschnittenen Stecknadelkopf-Blümchen. — Die gleichen Blümchen zeigen auch die engen Schlägelungen am Mund- und Fußrand der beiden zugehörigen Becher, deren Einsatzmedaillons mit demselben Wappen rückwärts auch eine leere silberne Fläche haben; um 1790; ebenso der

Wappenbecher der Sammlung L. Schidlof in Wien; im rot-goldenen Einsatzmedaillon doppeltgehelmtes Wappen (quadriert; 1. und 4. Feld: Greif in Gold; 2. und 3. Feld: Löwe mit Hammer in Schwarz; im Herzschild ein J. K. im Schrägbalken; auf der silbernen Rückseite eine sechszeilige Strophe („Aus Freundschafts-Trieb und Dankbahrkeit . . ."). Der Mundreifen mit goldenem und silbernem Vergißmeinnicht auf rotem Grund zeigt innen die (häufig vorkommende) Inschrift „Wehm dies Freundschaftsglas thut winken . . ."; Fußreifen auch mit Vergißmeinnicht. Im rot-goldenen Boden das Monogramm **J. N. L.** von gold-silbernem Vergißmeinnichtkranz umgeben; nach außen der Gold-Silber-Stern. Die gerissenen Wellenbänder und Blumengewinde lassen erkennen, daß das Glas kaum vor 1797 entstanden ist.

Wappenbecher der Wiener Dorotheumauktion vom 14. Dezember 1916 Nr. 80, mit einer Burg mit drei Flaggen mit Lilie und dem Monogramm **J. C. B.** (vielleicht in Beziehung zum C. J. v. B.-Monogrammglas von 1802), und der ebenfalls spätere, gegen 1800 anzusetzende reiche

Wappenbecher der Sammlung F. Neuburg in Dresden; das rot-goldene Einsatzmedaillon enthält ein Wappen mit einer ein Segel haltenden, wachsenden Fortuna als Helmzier sowie das Monogramm **J. K.**; um dieses wie um Mund- und Fußreifen diamantgerissene Ornamente; im roten Bodenmedaillon innen das Goldmonogramm **J. M.**, außen (unten) der Zwischengold-stern (der besonders frisch wirkt, weil die Bodenfläche infolge einer Silberfassung von 1836 geschont wurde). — Älter dagegen sind die Heiligenbecher, wie der

S. Katharina-Wappenbecher der Sammlung V. Schick in Prag (ehemals in der Sammlung Dr. Modern, und in der Dorotheum-Auktion vom 14. Dezember 1916 Nr. 81); oben und unten geschlägelt. Das Einsatzmedaillon zeigt auf der Außenseite rot-gold ein wohl kirchliches Wappen (herald. rechts im Vorhangschnitt ein Stern, links eine Feder, in der Mitte ein M; im Schildfuß ein Pelikan, der auch als Helmzier wiederkehrt; dieses Wappen auf den zwar künstlerisch, aber nicht staatlich geadelten Mildner beziehen zu wollen, ist ausgeschlossen), auf der Innenseite das Brustbild der hl. Katharina; oben und unten geschlägelt; ganz ohne Signatur.

S. Katharina-Monogrammbecher im Österreichischen Museum in Wien (Nr. 39; Minkus Nr. 25). Das Einsatzmedaillon zeigt auf der Innenseite rot-gold das Monogramm **C. C.**, auf der Innenseite wiederum die hl. Katharina, auf Silbergrund; ornamentaler Mundreifen, unten gekugelt; im Boden eingekugelte Rosette; ganz ohne Signatur.

S. Barbara-Becher der Sammlung Bertha Kurtz in Wien. Im rot-goldenen Einsatz-medaillon das Brustbild der Heiligen, „S. Barbara", auf dessen Rückseite ebenfalls rot-gold ein Turm in einem umbundenen Blattkranz. Der rot-goldene Mundreifen zeigt das übliche Vergißmeinnicht-Motiv. Geschnittene, magere Quastengehänge von oben und kleine Vergißmeinnichtblümchen zwischen den tiefen Schlägelungen vervollständigen den Schmuck dieses unbezeichneten Stückes, dessen rot-goldenes Bodenmedaillon (zwei Engel mit der Eucharistie) eine neue Ergänzung ist.

S. Josephs-Becher der Sammlung Camillo Hardt. Das aus zwei exzentrischen Kreisen bestehende Einsatzmedaillon zeigt innen ein J. A.-Monogramm, Gold auf Grün, in einem größern rot-goldenen Medaillon mit Schleife, Rosen und Vergißmeinnicht unter einer Krone; auf der silbernen Rückseite Widmung („Wahrer Freunde Freundschafts-Triebe . . . von Franz Seypolt dies Glaß geweiht"). (Vgl. den J. H. Seypolt-Becher von 1803.) Im rot-goldenen Bodenmedaillon die Halbfigur „S. Josephus" mit Lilienzweig, nach außen der obligate Gold-Silberstern. Statt des Mundreifens ein gerissenes Wellenband und Vergißmeinnichtgehänge; unten eng geschlägelt, dazwischen Stecknadelkopfblümchen. (Gegen 1800.)

S. Josephs-Becher der Sammlung B. Schafranek in Wien; einfach; im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Heiligenbrustbild; leere silberne Rückseite; oben eng geschlägelt mit Stecknadelkopfblümchen, unten weit geschlägelt. (Vor 1790.) (Diesen Heiligen, der dem Mildner schon als sein eigener Namenspatron, wie als der seines Brotherrn geläufig war, hat er ja schon auf den oben erwähnten Gläsern von 1791, 1793 und 1794 dargestellt.)

Josepha Stocksmayer-Becher der Auktion Dr. Frank in Wien (1904; Nr. 9). Im rot-

goldenen Einsatzmedaillon der Name: Josepha Cäcilia Stocksmayer; auf der Rückseite Verse; Mund- und Fußreifen; im rot-goldenen Bodenmedaillon Heiligendarstellung: St. Josef. (Vgl. die Gruebmayr- und Zöschl-Gläser von 1792.)

Damensilhouetten-Becher in der Sammlung L. Cahn-Speyer in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **J. S.** in einem Wappenschild. Mund- und Fußreifen mit Vergißmeinnichtmuster. Im Bodenmedaillon nach innen eine schwarze Damensilhouette auf Goldgrund, nach außen in Silber und Gold ein Akanthusstern. Ohne Signatur.

Schäferszene-Becher im Österreichischen Museum in Wien (Minkus Nr. 22); konisch. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon eine Schäferin, von Schafen umgeben, darunter die (von alten Schäferspielen übernommene) Inschrift „Mir ist es meine größte Freud, die Schaf zu weiden auf grüner Heid"; auf der Rückseite die frühe große Fürnberg-Signatur ohne Jahr; oben und unten Schlägelränder; auf der Bodenfläche eingekugelte Rosette. (Ende der achtziger Jahre.)

Ehepaar-Becher in der Sammlung Figdor in Wien. — Im rot-goldenen Einsatzmedaillon ein Paar mit vierzeiliger Inschrift („Fivat ich hab Schon meinen Mann . . ."); auf der silbernen Rückseite die große Fürnbergsignatur, ohne Jahr. Oben eng geschlägelt mit Stecknadelkopfblümchen, unter Kugelungen zwischen Schlägelstrichen. (Anfang der neunziger Jahre.)

Ebenfalls ohne Signatur sind schließlich noch die folgenden, auch sicheren Mildnergläser:

Doppel-Monogramm-Becher der Sammlung L. Bondy in Prag. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon die Monogramme **J. T. S.** — **J. F. H.** unter einer Krone; auf der Rückseite silbern auf rot das Monogramm **A. J. G.** — Einfache Schliffrändchen.

Monogramm-Becher der Sammlung B. Schafranek in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **J. G.** in Kettenbordüre-Rähmchen; auf der goldenen Rückseite Freundschaftsspruch („Freundschaft ist das schönste Band . . .") und **F. W.**-Monogramm des Geschenkgebers. Signatur und Datum können früher wohl im Mundreifen gewesen sein, der fehlt; unten breite Schlägelung.

Monogramm-Becher der Sammlung B. Kurtz in Wien. Im rot-goldenen Einsatzmedaillon das Monogramm **A. J.** im Vergißmeinnichtrahmen; auf der silbernen Rückseite das Zitat: „Zufrieden sein ist grosse Kunst, Zufrieden scheinen grosser Dunst, Zufrieden werden grosses Glück, Zufrieden bleiben Meisterstück"; herum gerissene Blättchengehänge und Blümchen zwischen der engen Schlägelung des Fußrandes; auf der Bodenfläche Sonnenblumen-Kugelung.

Priester-Emblem-Becher im Gewerbemuseum von Pilsen (Prager Museums-Ausstellung 1907, Nr. 921). Im Einsatzmedaillon in gekrönter Kartusche Kelch mit Hostie im Strahlenkranz von Ähren und Weinlaub umgeben, in Goldradierung auf grün und rot; auf der Rückseite: „Verehrt | Von der | Verwitibten | Frau Anna Maria Grün- | rein Cramerin Von Markt | Gutenbrunn", nebst der großen Fürnberg-Inschrift, ohne Jahr; Rand gekugelt.

Einen oben und unten geschliffenen Mildner-Glasbecher, aber ohne Einsatzmedaillon, besitzt noch die Sammlung V. Schick in Prag; entweder ist es ein Stück, das den Zwischengoldeinsatz mit der Zeit verloren oder aber ein Objekt, das seinerzeit unvollendet, erst vorbereitet, in Mildners Werkstatt zurückgeblieben ist und nachher durch ein eingeschnittenes Wappen F. P. „verschönert" und komplettiert wurde. Die Medaillonvertiefung ist abgeschrägt geschliffen, wie dies auch bei anderen Medaillongläsern schon vor Mildner beobachtet werden kann. —

Die außergewöhnlich hohe Schätzung, deren sich heutzutage — wie die Millionen-Kronenpreise in Wiener Auktionen beweisen — die Mildnergläser erfreuen, werden voraussichtlich die noch im Privatbesitz versteckten Stücke auch bald der Öffentlichkeit zuführen und damit diese Liste noch etwas abrunden; ich wünschte, daß die nächste Publikation das Gesamtwerk ebenso erweitern möge, wie dies hier gegenüber Minkus der Fall ist. Nur darf man nicht die zahllosen ordinären Salzschalen[1]) mit Doppelwandboden und primitiven Ornamenten oder Köpfen Mildner in die Schuhe schieben wollen. Allerdings hat Mildner auch ganz schlichte Salzschälchen (die obendrein seitlich nicht einmal nachgeschliffen sind!) gemacht, wie eben von der Gutenbrunner Fabrik als billiges Massenerzeugnis „derley Arbeith wird Verfertiget"; ja zwei solcher Schälchen aus dem Jahre 1795 und 1796 sind sogar von ihm bezeichnet; aber auch diese wohlfeilen Erzeugnisse, die an ältere, gangbare Muster (z. B. in der Sammlung Pazaurek) anknüpfen, stehen immer noch eine Stufe höher als die ganz

[1]) Der Auktionskatalog E. Herzfelder I (Wien, Leo Schidlof, 1921), Nr. 777 schreibt diese Salzbehältnisse der Fabrik von La Granja in Spanien um 1790 zu. Ich kann dies vorläufig nicht nachprüfen; aber in den meisten Fällen wird es sich um nordböhmische Exportware handeln.

gemeinen Salzschälchen mit Doppelboden, die nach den Mildnerstücken vergröbert worden sind. Gegenüber den schönen Mildnergläsern fallen die unpersönlichen Fabriksprodukte natürlich erheblich ab; nur die individuellen Arbeiten verdienen ihre hohe Wertschätzung, nur diese bleiben unnachahmlich. Selbst die gerissene moderne Fälscherindustrie, die sich natürlich den Mildnergläsern auch bereits seit Jahren zugewendet hat, vermochte wenigstens bis jetzt noch kein Mildneroriginal vollwertig nachzubilden.

Der ganz exakte Schliff, die beispiellose Gewandtheit in der Radierung der Gold- und Silberfolien, auf denen auch die überreichlichen Schriften in Antiquabuchstaben oder deutscher Schreibschrift, die doch immer in der Spiegelumkehr ausgeführt werden mußten, ebenso sicher gelangen, wie die virtuos verschlungenen und ornamentierten Namenszüge und Monogramme, die zierlichen Rändchen (deren Musterkarte bei Minkus a. a. O., S. 522 keineswegs erschöpft ist, weil da z. B. die Kettenbordüre, das Eichenlaubmotiv u. dgl. fehlen), die delikaten geschnittenen oder namentlich mit dem Diamanten eingerissenen Verzierungen der späteren Arbeiten, die vornehme Farbenwirkung, die erst in den letzten Jahren in Überladungen übergeht, — dies alles muß uns bei einem ganz schlichten Arbeiter in einem abgelegenen Nest in höchstes Staunen versetzen.

Wie ein Meteor leuchtet Mildner in der Geschichte der Glasveredlungskunst plötzlich auf und verschwindet nach kurzer Zeit, ohne eine Schule, ja nur überhaupt einen Nachfolger von annähernd ähnlichen Qualitäten zu hinterlassen. Nach seinem frühen Tode war niemand mehr da, der, in so vielen Sätteln wie er festsitzend, zugleich so viel Hingebung und Liebe ohne Rücksicht auf materielle Verdienste geoffenbart hätte wie der arme Teufel in Gutenbrunn, der jedem seiner Gläser ein Stück seines Herzens mitgab.

## Andere Schmucktechniken.

Nur als seltene Ausnahmen finden wir in der Empire- und Biedermeierzeit auch andere Schmucktechniken auf Gläsern angewendet, die früheren Zeiten geläufig waren, jedoch von wirkungsvolleren Veredlungsarten zurückgedrängt worden sind oder aber in dem ganzen Umfang ihrer Verwendungsmöglichkeit noch nicht erkannt waren. Hierher gehört zunächst die seit 1670 bekannte Fluorsäure-Ätzung, deren Erfinder Heinrich Schwanhardt in Nürnberg uns selbst nur eine einzige Probe von 1686, im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg, hinterlassen hat. War es ein gesunder Instinkt, der ihn wie seine Nachfolger davon abhielt, diese Erfindung, die ein gefährliches Surrogat ihrer Haupttätigkeit, nämlich des Glasschnittes, hätte werden können (und gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch tatsächlich geworden ist), nicht weiter auszugestalten, oder aber die begreifliche Angst vor einer so gesundheitschädlichen Beschäftigung, — so viel ist gewiß, daß die Säureätzung, die von der ganz anders gearteten „Farbenätze" (Silbergelb- und Rubinätze) oder „Beizung" scharf unterschieden werden muß, stets nur auf einzelne Versuche beschränkt blieb, unter denen auch eine Scheibe des Nürnberger Glasmalers Johann Helmhack von 1703 genannt wird[1]). Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts sind auf diesem Gebiete, aber auch nur in ganz bescheidenem Umfang, die abgerissenen Fäden wieder neu geknüpft worden, u. z. wieder zunächst auf Tafelglas. Eine Probe dieser Arbeiten bewahrt die Sammlung J. Mühsam in Berlin in einem kleinen Rund-

[1]) Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen, Berlin 1828 VII, S. 246; zitiert von Robert Schmidt, Das Glas. 2. Auflage S. 248 und Anm. 155.

medaillon (in altem Lederetui), das die Halbfigur eines Herrn mit Jabot und Zopfperücke aufweist und die Bezeichnung „fec. Rüger" trägt; unter diesem Namen wird der Porzellanmaler und Kupferstecher Karl Gottlob Rüger in Gera und Volkstedt zu vermuten sein[1]), der 1761 in Annaberg geboren wurde und jung im August 1799 auf einer Reise in Thüringen[2]) starb. Die gleiche Vereinigung von Porzellanmalerei und Glasätzerei in derselben Person finden wir auch bei dem etwas jüngeren, in Berlin und London tätigen Fehr, von dem Arbeiten auf den Berliner Akademieausstellungen von 1798 und 1810 zu sehen waren[3]). — Die französischen Versuche in dieser Richtung, wie die von Landolle 1808[4]), haben mit Säureätzung nichts zu tun.

Erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts haben die Ätzradierungen — angeregt durch die Gewerbeförderungsgesellschaften in Berlin und Paris — allgemeines Interesse gefunden, obgleich ihr Geltungsgebiet nach wie vor beschränkt blieb. Ungefähr gleichzeitig, als man in Berlin die ersten Nürnberger Versuche technisch untersucht (1828), veröffentlicht Hann in Warschau in den Pariser „Annales de l'Industrie" (Juli 1829 S. 518)[5]) sein „Verbessertes Verfahren mittelst Flußspathsäure auf Glas zu gravieren oder zu stechen", oder besser: zu radieren. Der mit Kienruß geschwärzte, aus trocknendem Leinöl oder noch besser fettem Copalfirnis bestehende, nicht zu dicke Deckgrund wird nach seiner Trocknung in gleicher Weise, wie der Radierer seine Metallplatte mit der Nadel bearbeitet, nach der skizzierten Zeichnung oder Pause durchradiert, worauf die Ätzung mit der Fluorsäure durch einen Kamelhaarpinsel erfolgt, nicht durch Eintauchen in ein Säurebehältnis; die weiteren Ratschläge beziehen sich auf die Proben, die die Stärke und Ätzkraft der betreffenden Säure auf das jeweilige Glas vorher festzustellen gestatten. Bezeichnender Weise lenkt der Übersetzer dieser Anleitungen die Aufmerksamkeit der Verbraucher lediglich nach der technischen Seite, zur Graduierung physikalischer oder chemischer Glasobjekte, und verwahrt sich entschieden gegen eine künstlerische Verwendung, um die Kupferstecher-



Abb. 294. Kelch mit Ätzradierung. England, um 1810. (Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe.)

[1]) Robert Schmidt: Die Gläser der Sammlung J. Mühsam, Nr. 357 (ohne Abbildung).

[2]) Meusel, Künsterlexikon III, S. 272; nicht zu verwechseln mit diesem Rüger ist jener Landschaftsmaler Rüger, der in der Porzellanfabrik von Gotha zwischen 1795 und 1803 nachweisbar ist (W. Stieda, Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringerwalde, 1902, S. 249 u. 253).

[3]) Ernst Lemberger: Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten (Stuttgart 1911); Anhang „Künstlerlexikon" S. 32.

[4]) Landolle erhielt 1808 ein französisches Patent für eine besondere Farbe aus Mineralgelb und Grünspan, Borax und Kochsalz, die mit Öl verrieben wurde; die damit hergestellte und in der Muffel eingebrannte Malerei wurde durch Überfahren mit Salzsäure beseitigt, wonach das Glas „graviert" erscheint. (Nach St. v. Keeß und W. C. W. Blumbach: System. Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen; Wien 1830, II, S. 688.)

[5]) In Übersetzung mitgeteilt in J. G. Dinglers Polytechn. Journal XXXV (1830) S. 311.

kunst nicht durch „Tändeleien auf das gebrechliche Glas entheiligen zu helfen". Daß sich aber dadurch die Glasdekorateure nicht abhalten ließen, die Ätzradierung nicht nur überhaupt kunstgewerblich heranzuziehen, sondern sie auch auf Glasgefäßen zur Verwendung zu bringen, dafür sei nur auf den Kelch des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe (Abb. 294) hingewiesen, der auf der einen Seite eine gotisierende Ruinenlandschaft, auf der andern einen Jäger mit Hund in Strichradierung aufweist und auf der Bodenfläche die Bezeichnung „Patent" trägt. Auch in Böhmen wurden — ebenfalls nicht häufig — Ätzradierungen gemacht, z. B. vom Glasermeister der Glasfabrik in Slavietin (Časlauer Kreis) Josef Zopf, der bei der 1. Wiener Gewerbsprodukten-Ausstellung von 1835[1]) einen Becher und eine Toiletteflasche mit eingeätzten Buchstaben, offenbar nach obigem Verfahren, vorführt. — Übrigens blieb es keineswegs bei solchen, durchaus nicht häufigen „Tändeleien", und die nicht gewollte Beeinträchtigung des Kupfer- und Stahlstichs wurde doch zur Wirklichkeit, nachdem Dr. C. Bromeis in Hanau und Prof. Dr. Boettger in Frankfurt a. M. 1844 den „Glasdruck" oder die „Hyalographie" (besser „Hyalotypie")[2]) erfanden, der bei einem „völlig unschädlichen" Ätzmittel (das nicht verraten wird) die Nachteile metallener Druckplatten oder lithographischer Steine beheben will. In der Typographie setzte sich dieses Verfahren allerdings zunächst ebenso wenig durch wie sein Vorgänger von Wilson in Glasgow (1800), mag aber für spätere Zeiten als eine der Anregungsquellen für unsern Lichtdruck angesehen werden; für die Gläserdekoration haben die Erfinder selbst nur auf eine neue Umdruckmöglichkeit hingewiesen, die uns hier nicht zu beschäftigen hat. Wichtiger wurde das Ätzverfahren erst später, einerseits für die Mattierung, die früher durch das rohe Abschleifen, noch später auch durch das Sandstrahlgebläse besorgt wurde, anderseits für das Überfangglas, u. z. zunächst durch das englische Patent von Isaac Bedford in Birmingham vom 12. Juni 1846 für das Kupferrubin-Scheibenglas[3]) und erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch für das „Marqueterieglas" der Schule von Nancy.

Auch eine Art von Ätzung sind die Versuche, farbenprächtige Lüsterwirkungen auf der Glasoberfläche hervorzurufen, wie sie auf ausgegrabenen antiken Glasgefäßen durch Verwitterung entstanden sind. Bizio in Venedig, der Gläser für längere Zeit in den Abzugskanälen Schwefel- und Wasserstoffgas-Einflüssen ausgesetzt hatte, empfiehlt dieses Verfahren, wobei auch auf eine Firnisdeckung an jenen Stellen hingewiesen wird, die durch die scharfen Gase nicht zersetzt werden sollen[4]). Dieses Verfahren, das sich von den späteren, eingebrannten Iris- oder Lüsterwirkungen unterscheidet und nur eine, bei jeder Berührung leicht abzureibende Schimmerhaut hervorbringt, also den natürlichen Prozeß von antiken Gläsern künstlich wiederholt, hat keine Bedeutung erlangt; erst in viel späterer Zeit wurde der hierfür besonders geeignete Pferdemist vornehmlich für Fälschungszwecke herangezogen. —

Auch eine recht alte Technik, die die Biedermeierzeit wenigstens in einzelnen Fällen aufnahm, ist das Reißen mit dem Diamanten, das sich in seiner spätesten Form, dem „Stippen" in Punktiermanier, in holländischen Amateurkreisen aus der Rokoko- und Louis XVI-Zeit noch tief ins 19. Jahrhundert fortsetzte, aber an die guten

---

[1]) Bericht S. 283. — Vgl. auch das geätzte rote Lithyalinglas auf Schloß Bürgstein (S. 278).

[2]) J. G. Dinglers Polytechnisches Journal. 92. Band (1844) S. 237 und 93. Band (1844) Seite 238 ff.

[3]) J. G. Dinglers Polytechn. Journal, 102. Band (1846) S. 390. — Die Kupferrubin-Überfangscheiben des späteren Mittelalters wurden nie geätzt, sondern immer nur (roh) durch den Schnitt von der Überfangschicht an jenen Stellen bloßgelegt, die farblos werden sollten.

[4]) Stephan Edler v. Keeß und Blumenbach: System. Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen. Wien, 1830, II, S. 688.

Arbeiten eines F. Greenwod in Dordrecht († 1762) oder D. Wolff im Haag († 1809 nicht heranreicht. Die auch im 19. Jahrhundert lediglich auf Holland beschränkten diamant-punktierten Gläser gehen hauptsächlich auf zwei Vertreter dieses Spezialgebietes zurück, nämlich auf Daniel Henriquez de Castro in Amsterdam[1]), † 1863, dessen in Holland nicht seltene Gläser, meist ungeschliffene Roemer, Stengelgläser oder geschweifte Kelche, sich auf die Jahre 1830 bis 1862 verteilen und nur zum Teile mit dem vollen Namen oder den Buchstaben „D. H. d. C." signiert sind, und den älteren Andries Melort aus Dordrecht, der 1849 im Haag im Alter von 70 Jahren starb und uns mit dem vollen Namen bezeichnete Gläser aus den Jahren 1834 bis 1840 hinterlassen hat, u. z. teils gerissene Rechteckbildchen als Fensterschmuck, z. B. mit einem Bauernbrustbild (1840), mit einer Dorfstraße nach Ostade (1839) und mit einer andern Landschaft (vom 1. April 1834) im Rijksmuseum von Amsterdam, teils auch gestippte, wie eines mit einer holländischen Genreszene in der Sammlung Pazaurek; A. Melort hat seine Passion schließlich auch auf S. J. Milort (sein Sohn?) vererbt, in dem wir den letzten nicht sehr bedeutenden Vertreter dieser keineswegs für den Handel bestimmten Gruppe zu erblicken haben. Sowohl bei de Castro als auch bei Melort finden wir dieselben Vorwürfe wie bei ihren Vorgängern des 18. Jahrhunderts, z. B. Gläser mit „Vriendschap" oder nach Bildern von Ostade, Honthorst oder Rembrandt. Wenn sie ihrer Zeit Rechnung tragen wollen, werden sie etwas glücklicher; in dieser Richtung sei nur auf die Gläser von de Castro mit „Schultze und Müller" (1856) oder mit „Le messager d'amour" nach M. Calisch im Besitz der Koninklyk Oudheidkundig Genootschap im Rijksmuseum von Amsterdam (Abb. 295) hingewiesen, wo sich auch das Amsterdamer Wappenglas mit der Signatur „Met diamant gegraveerd door D$^{\underline{L}}$ H. de Castro 1859" und Widmung (Abb. 296) befindet; eine Deckelvase von 1860 trägt sogar — zwischen Blumenornamenten — die vierzeilige, deutsche Strophe von Goethe „Willst du immer weiter schweifen . . .". — Ebenso selten, wie die diamantpunktierten Gläser sind im 19. Jahrhundert die (schon besonders bei den beiden Melort beliebten) in Linienmanier, also in der Art des 16. und 17. Jahrhunderts, gerissenen Gläser, von denen mir — neben der gelegentlichen Verwendung dieser Technik[2]) bei späteren Mildnergläsern — nur ein einziges, genauer bestimmbares bekannt geworden ist. Es ist dies ein einfacher, bauchiger Becher des



Abb. 295. Gestippter Kelch von Dan. Henriques de Castro, (nach Calisch), Amsterdam, um 1850. (Amsterdam, Kon. Oudheidkundig Genootschap.)

[1]) Vgl. D. Henriques de Castro Dz.: Een en ander over glasgravure (mit 2 Tafeln). Amsterdam, Gebrüder Binger 1883. S. 14ff.

[2]) Nur in seltenen Ausnahmefällen haben auch Glasschneider der Empire- und Biedermeierzeit, wie einige ihrer Vorgänger im 17. Jahrhundert, für einzelne Partien des Hintergrundes auch den Diamanten herangezogen, wie z. B. auf einem im Besitze von Dir. Prof. Dr. K. Maßner in Breslau befindlichen Empireglas mit Amor, Urne, schnäbelnden Tauben und französischer Inschrift, wo die Wolken auch mit dem Diamanten behandelt sind.

Technischen Museums in Wien mit der Darstellung eines Jägers; der alte Zettel bezeichnet als den Verfertiger den Graveur Mines in Wien 1848. Auch Christians Brodier in Brüssel dürfte sich um dieselbe Zeit in gleicher Richtung betätigt haben; er bekam auf der Industrieausstellung von Brüssel 1847 für seine Arbeiten auf Krystallglas aus der Fabrik von Zoude & Comp. in Namur eine Bronzemedaille 1. Klasse[1]). — Eine nennenswerte Bedeutung hat aber das Diamantreißen wie das Stippen im 19. Jahrhundert nicht mehr erreicht. Eine Zeit, die den Glasschnitt so vorzüglich meisterte, konnte einer anderen, nicht weniger mühsamen, aber doch namentlich in der Strichmanier recht ungelenken und dabei so wenig wirkungsvollen Technik nicht viel Geschmack abgewinnen. —

Von sonstigen Schmuckverfahren, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts neben der Guillochierung, dem Sandstrahlgebläse oder gar der Gummistempel-Ätzung nicht gerade zum Vorteil der Glasbearbeitung eine größere Verbreitung gefunden haben, mag die Schablonierung wenigstens gestreift werden, die für billige Handelsware, zum Glück nicht in dem Umfange wie bei der Keramik, Anwendung fand. Sie geht in die Biedermeierzeit zurück und ist — wie das Preßglas und der Umdruck — eines der zweifelhaften Geschenke, die wir von England erhalten haben. Am 10. Januar 1837 bekommt William Cooper in Edinburgh (Picardy-Place)[2]) ein Patent auf sein neues Verfahren, Dekore aller Art auf Glas zu schablonieren. Der Haupt-Leidtragende dieses „Fortschrittes" blieb allerdings die Tafelglas-, nicht die Hohlglasbearbeitung.



Abb. 296. Gestippter Kelch von Dan. H. de Castro, Amsterdam, 1859. (Amsterdam, Kon. Oudheidkundig Genootschap.)

Ja sogar der galvanische Metallüberzug auf Glas, der erst ein halbes Jahrhundert später zu ausgedehnterer Anwendung gekommen ist, läßt sich in die Biedermeierzeit zurückverfolgen. Schon wenige Jahre nach der Erfindung der Galvanoplastik (1838) durch Jacobi in Dorpat und Spencer in Liverpool, nämlich 1840[3]), gelang es, das Glas für die galvanische Kupferablagerung leitend zu machen, aber das Verfahren hat sich nicht bewährt. Auch die mit galvanischem Silberniederschlag geschmückten Gläser sind meist mindestens ein Menschenalter jünger.

[1]) Rapports du Jury et Documents de l'exposition de l'industrie Belge en 1847; Brüssel 1848, S. 243f., Nr. 711. — Die Bezeichnung „taille à diamants" könnte allerdings auch (mit Diamantstaub) geschnittene Gläser bedeuten, doch wäre dann der Zusatz, daß es sich um eine lange Zeit außer Mode befindliche Technik handelt, unverständlich.

[2]) Dinglers Polytechn. Journal, Band 66, 1837, S. 213 zitiert die Londoner Zeitschrift „Journal of arts" September 1837, S. 359, und gibt ausführlich das ganze Verfahren bekannt, das chemisch die Methode von Davenport (Patent vom 4. Juli 1806) beibehält, technisch jedoch — außer mit der „geometrischen Feder" von Swabi und dem Pantographen von Wallace — hauptsächlich mit geschnittenen Patronen aus ölgetränktem, gepreßtem Pappendeckel und Bürste arbeitet und auch die Verwendung von mehreren Farben berücksichtigt.

[3]) Dinglers Polytechn. Journal, Band 91, (1844), S. 84.

Mehr als Spielerei denn als Handelsartikel oder kunstgewerbliche Erzeugnisse können die wenigen Doppelwandgläser bezeichnet werden, die sich uns als letzte Ausläufer der um 1730 entstandenen hochwertigen Zwischengoldgläser darstellen, wenn man von den wenigen, künstlerisch bedeutsamen Doppelwandbechern, die Mildner in Gutenbrunn neben seinen üblichen Einsatzmedaillon-Gläsern gemacht hat, absieht. Es gibt allerdings vereinzelte Versuche der Biedermeierzeit, unmittelbar an die alten Zwischengoldgläser der Barockzeit anzuknüpfen, wie jener Doppelwandbecher, der sich im Besitze von Geheimrat Prof. Dr. Partsch in Breslau befindet; auf Silberfolie ist da in bunten Farben eine Eberjagd dargestellt, und im weinroten Boden sieht man einen Stern in Mildnerart; aber das innere, intensiv vergoldete Glas steht sehr merklich aus dem äußeren Einschubglas hervor, ein Beweis, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die selbstverständliche Vorbedingung nicht vorhanden war, d. h. daß gut ineinander gepaßte Schliffgläser — gar mit Berücksichtigung einer seitlichen Kittfuge — überhaupt nicht gemacht worden sind. — Dagegen hat sich uns aus dem Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts eine Reihe auffallend schwerer Doppelwandbecher erhalten, deren äußeres und inneres Glas (mit der Kittfuge am Lippenrand) passend zu einander geschliffen sind, jedoch zwischen den beiden Glaswänden einen ziemlichen Hohlraum freilassen, der zur Aufnahme plastischer Darstellungen aus Stoffresten, Goldfäden, Glassteinchen, Papier, Moos, Stroh u. dgl. bestimmt ist, also denselben Bestandteilen, die z. B. Endletzberger in Wien nicht viel später für seine „Kunstbillets", die anspruchslosen, subalternen Tändeleien müßiger Stunden, verwendet hat. Das netteste Exemplar dieser Gruppe ist der zylindrische Doppelbecher der Auktion Hermann Emden-Hamburg (Berlin, Lepke, 1908 Nr. 1023; kleine Abbildung im Katalog); hier wird zwischen Felsengrotten, Bäumen, Segelschiffen eine größere Gesellschaft am Seeufer dargestellt, die den Aufstieg eines Montgolfier-Luftballons (1782 ff.) verfolgt; ein zierlicher Eichenlaubkranz bildet den Mundrand, ein Rhombenstreifen den Fußrand; auch der zugehörige Deckel mit einer Landschaft nebst Staffage ist in gleicher Weise ausgeführt. — Offenbar gleicher Herkunft ist der ähnliche, ebenfalls facettierte, aber deckellose Becher der Sammlung J. Mühsam in Berlin[1]) mit einer Landhäuser- und Wäldchenlandschaft mit Felsen und Wasser nebst Staffage von Menschen und Tieren; der Mundrand zeigt wieder ein botanisches Motiv, nämlich eine goldene Rosenranke auf schwarz-blauem Grunde, der Fußrand wieder ein geometrisches Muster. Als Entstehungsland Böhmen anzunehmen, dafür fehlt uns jeder Anhaltspunkt; solche Gläser, deren Schliff sich an Schwierigkeit mit dem alter Zwischengoldgläser oder der Medaillongläser Mildners nicht messen kann, können ebenso gut in anderen Gegenden entstanden sein, vielleicht in Wien, vielleicht aber auch, wenigstens zum Teil in — Rußland. Ein gleichzeitiger breiter Deckelbecher der Petersburger Eremitage (Nr. 2187) mit einer Liebesszene und Blümchen in dreiteiliger Anordnung nebst schwarz-goldenen Reifen weist nämlich russische Inschriften auf, die allerdings auch für einen russischen Besteller auswärts gemacht worden sein können. — Diese Arbeiten sind Einzelfälle, die auf die Weiterentwickelung der Biedermeier-Glasveredelung ohne Einfluß geblieben sind.

Ungleich häufiger ist eine andere Spielerei, die jedoch nicht ornamentaler, sondern konstruktiver Art ist und hier zum Schluß Erwähnung finden möge: Die dünnwandigen, spiralig durchschnittenen Trinkgläser, die sich auch aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Sammlungen mehrfach erhalten haben, z. B. in der Porzellansammlung von Dresden, im Prager Kunstgewerblichen Museum

[1]) Rob. Schmidt (Sammlung J. Mühsam, Nr. 370; ohne Abbildung) gibt als Herkunftsland Böhmen an.

(Lanna-Sammlung) oder, in einem reicheren, geschliffenen und mit einem B. J.-Monogramm geschnittenem Exemplar, im Landesmuseum Joanneum in Graz. Krünitz gibt im 18. Band seiner Encyclopädie (1779; S. 750) das Rezept für diese in Schneckenlinien zerschnittenen Weingläser an, die sich elastisch auseinander ziehen lassen, dann aber wieder die Flüssigkeit halten; man führt nämlich spitzige, brennende Lunten an der Oberfläche der Vorzeichnung nach, nachdem man am Mundrande einen kleinen Riß gemacht hat oder umbindet das Glas mit einem Terpentinölfaden, zündet diesen an und löscht ihn mit einigen Wassertropfen ab. Aber dieser Scherz hat ein viel ehrwürdigeres Alter, denn schon der alte Joachimstaler Prediger J. Mathesius weiß dafür in seiner 15. „Predig von dem glaßmachen" (1562)[1]) folgendes, ein wenig abweichendes Verfahren anzuführen: „Man kann auch mit einem heiſſen eiſen trinckgleſer zuknicken, wie die fenstermacher ja tafelglaß spalten, wenn sie das warme glaß naß machen, daß sie sich außeinander dehnen laſſen, wird gleichwol, wenn man sie wider nider leſſet, wein halten". — Die in Schneckenlinien oder Wellenspiralen gespaltenen Gläschen bilden — gewiß unbewußt — eine der wenigen Beziehungen zum 16. Jahrhundert, dessen Glasverarbeitungs-Tendenzen mit denen der Biedermeierzeit sonst fast durchwegs auseinanderlaufen.

# Kombinierte Dekore.

Die alten, schon durch die Zunftsatzungen vielfach festgesetzten, ziemlich scharfen Grenzen zwischen den einzelnen Veredlungstechniken haben in der Biedermeierzeit — dies ist eines der wesentlichsten Charaktermerkmale dieser Periode — ihre Gültigkeit verloren. Es sei hier nur an die bereits erörterten Kuglergraveurarbeiten erinnert, die Schliff und Schnitt in einer Hand vereinigen. Auch geschnittener und diamantgerissener Dekor an ein und demselben Stück kommen mitunter vor[2]). Aber die Kombination geht viel weiter, wenn sich verschiedene Kräfte sowohl in der Hütte wie in der Malerwerkstatt, beim Schleifstuhl oder beim Glasschneidezeug nacheinander, womöglich nach einem einheitlichen Entwurf, an ein und demselben Stück betätigen, um neue, besonders reiche Wirkungen zu ermöglichen.

In früheren Jahrhunderten bildeten solche Kombinationen verschwindende Ausnahmen. Wenn im 16. Jahrhundert — z. B. in Hall in Tirol — das Diamantreißen mit der Lackmalerei gemeinsam auftritt, wenn z. B. die Zwischenvergoldung (vor 1740) an einzelnen Pokalen mit Tiefschnitt zusammen angewendet wird, wenn in Sachsen auf verschiedene geschnittene Gläser (mitunter auch nachgeschnittene) Preßglas-Porträtmedaillons aufgekittet werden, so bleiben solche Stücke gewöhnlich auf einzelne Werkstätten während eines kurzen Zeitraums beschränkt. Selbst das Nebeneinander von nicht vergoldetem Schnitt und ungeschnittenen Ornamenten in gewöhnlicher Außenvergoldung ist nicht häufig. Namentlich die Emailmalerei und Schwarzlotmalerei des 17. Jahrhunderts geht dem Schliff und Schnitt bewußt aus dem Wege. Die Breslauer Preußlergläser um 1720—40 sind die ersten, die ihre goldgehöhten Schwarzlotmalereien auf Facettengläsern anbringen, da das ungeschliffene Rohmaterial zu ordinär gewesen wäre; um rund ein Menschenalter später folgen ferner, ebenfalls vorwiegend vom Riesengebirge aus, die in Anlehnung an Watteau-Porzellane ent-

[1]) Ausgabe von Dr. Georg Loesche in der Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen XIV, Prag 1904, S. 264.

[2]) Vgl. Wiener Gläserausstellung des Österreichischen Museums (Oktober 1922, Nr. 416), wo eine Flasche mit einem geschnittenen Wappen (Greif mit Kreuz; I. G. — H. — V. W.) und diamantgerissener Umgebung zu sehen war.

standenen zarten, farbigen oder in Camayeu gehaltenen Emailmalereien auch auf kantig geschliffenen Pokalen und Bechern, weil man sie von den „Kleckmalereien“ der absterbenden Zunftgläser deutlich abheben wollte. Aber Schliff und Malerei sind hier noch zu keiner Einheit verschmolzen; das gemalte Bild sitzt noch nicht etwa in einem hierfür besonders geschliffenen Medaillon, sondern wird durch die Vertikalkanten des Schliffes ohne konstruktives Feinempfinden durchschnitten.

Erst dem 19. Jahrhundert blieb es — von ganz vereinzelten Vorläufern abgesehen — vorbehalten, Schliff und Malerei zu einem einheitlichen Kombinationsdekor auszugestalten, so daß etwa von 1820 an ein besseres gemaltes oder vergoldetes Glas ohne vorangegangenen Schliff fast kaum noch denkbar ist, gleichgültig, ob es sich um opake oder transparente Malerei handelt. War einmal dieser Schritt getan, folgte bald auch der andere, nämlich die Vereinigung von Malerei und Schnitt, und zwar nicht nur in der Weise, daß man die geschnittene Darstellung auf einem einfarbigen Grund von Farbenätze oder Lasurfarbe anbrachte, sondern daß man zu einer geschnittenen Darstellung auch lebhafte farbige Ornamentmalerei treten ließ. Ob diese Neuerung, die namentlich für die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts bei besonderen Prunkstücken bezeichnend ist, viel Lob verdient, ob hier nicht vielmehr zwei ganz verschiedene Stimmungswerte einander beeinträchtigen, bleibe unerörtert. — Selbst Kuglergraveurarbeit mit Transparent- und Opakmalerei wird einmal von G. Mohn (1813) verkuppelt[1], wobei die erstere durch den nachträglichen Überdekor gewiß nicht gewinnt.

Aber selbst solche Stücke blieben schon wegen des durch die bedeutende Mehrarbeit nicht unerheblich gesteigerten Preises im Großen und Ganzen Ausnahmen, die als Ehrengaben zu besonderen Anlässen ihre Rechtfertigung finden mochten; als Handels- und gar Exportwaren scheiden sie vollständig aus.



Abb. 297. Prunkpokal mit Schliff, Transparentmalerei und Schnitt: Denkmaleinweihung von Culm, 1835, Nordböhmen, um 1835. (Berlin, Hohenzollernmuseum.)

Einige Beispiele mögen hier verzeichnet sein: Ein walzenförmiges Trinkglas, das im vorderen Hochrechteckfeld den Wiener Stefansdom in Schwarzmalerei auf aufgetragenem weißen Grunde zeigt, während rückwärts zwei geschnittene Halbfiguren-Porträts mit den Unterschriften Gr. Fuquelmont und Gr. Lebzeltern und dazwischen ein

[1]) Henkelbecher von 1813 bei Dr. Karl Ruhmann in Wien (Gläserausstellung des Österreichischen Museums 1922, Nr. 110; Abbildung im Katalog).

Blumenzweig angebracht sind (Wien, Sammlung Dr. Max Strauß; Auktion bei Glückselig & Wärndorfer, Januar 1922, Nr. 174). — Ein Stengelglas mit der geschnittenen und emaillierten Darstellung des österreichischen Bindenschildes, flankiert von zwei alt-österreichischen Regimentsfahnen, überragt von Bajonetten, Säbeln und Tschako (Wien, Auktion E. Herzfelder II; bei L. Schidlof, November 1921, Nr. 474). — Ein Trinkglas mit der geschnittenen Darstellung der Schlacht bei Aspern in gelbgeätzter, goldverzierter Umrahmung. Auf der Rückseite ein in transparenten Farben ausgeführtes vierblättriges Kleeblatt mit der Inschrift „Frohsinn erheitere Deine Lebenstage", wie es A. Kothgasser häufig — ohne Schnittkombination — auf seinen Schliffgläsern anzubringen pflegte (Wien, Auktion E. Herzfelder I; bei Schidlof, April 1921, Nr. 461; desgleichen in der Schidlof-Auktion vom 12. April 1923, Abb. im Katalog). Dem Kothgasser nahestehend ist auch jenes Überfang-Trinkglas der ehemaligen Sammlung S. Knopf in Wien II, das, innen hellrosa Goldrubin, außen hellblau überfangen, mattiert und mit Goldornamenten bemalt, sechs Reihen von Kugelungen aufweist, die bunte Blumen tragen.



Abb. 298. Rückseite des Prunkpokals von 1835 (von Abb. 297) mit den drei Wappen der alliierten Monarchen.

Die stattlichsten zwei Stücke, die Schliff, Schnitt, Farbenätze, Lasur, Transparentmalerei und Schwarzmalerei nebst Radierung miteinander vereinigen, stehen im Berliner Hohenzollernmuseum (Abb. 297 u. 298) Es sind dies jedenfalls nordböhmische, schwere und große Deckelroemer, fast ganz übereinstimmend, von denen der eine nach einem Bruch einen vergoldeten Silberfuß und ein metallgeflicktes Knaufkreuz bekam. Schon der Schliff ist sehr üppig mit den sechs Nodusknöpfen und den sechs brillantierten Fußknöpfen, noch mehr aber der Deckel, ein Kissen mit gekreuztem Szepter und Schwert, auf dem die durchbrochene Königskrone mit Kreuzknauf liegt; alles ist mit Farben bedeckt; die Knöpfe unter der Kuppa wechseln in Gelbätze, rosa und blauer Lasur, die Fußplatte trägt bunte Blumen auf schwarzem Grunde mit gelbgeätzten feinen Wurmlinien; das rosa Kronenkissen hat silbergelbe Fransen; und die Kuppa selbst zeigt auf gelbgeätztem Grunde in einem Querrechteckfeld mit abgeschrägten Ecken in Schnitt die Einweihung des russischen Kriegerdenkmals von Culm vom September 1835, mit Benutzung eines ebenfalls im Hohenzollernmuseum befindlichen Aquarells, und auf den drei breiten Facetten der Rückseite in bunter Transparentmalerei die Wappen von Österreich, Preußen und Rußland, von reichstem Ornament (Zickzackmuster, Ranken, Wurmlinien) umgeben. Eine weitere Steigerung der kombinierten Effekte ist kaum mehr möglich.

Daß es sich um Arbeiten aus Nordböhmen handelt, dafür spricht nicht nur die Darstellung von Culm und noch viel mehr das daselbst besonders beliebte Deckelmotiv der durchbrochenen Krone; wir haben dafür vielmehr noch einen näheren Anhaltspunkt. Im Technischen Museum in Wien steht nämlich noch ein dritter Pokal ganz derselben Art, mit dem gleichen, überall farbig behandelten Schliff, ebenfalls mit Kronenkissendeckel und vorne der geschnittenen Darstellung der Grundsteinlegung des russischen Monuments bei Prießen in Böhmen. Der alte Zettel verzeichnet als

Provenienz den Glashändler Vinc. Wetzstein, Prag, 1836, der dieses Stück — vielleicht nach einem Prager Künstlerentwurf — in Nordböhmen bestellt haben mag. Man wird vielleicht an das damals in höchster Blüte stehende Neuwelt denken können, zumal ein ebenfalls großer, reich geschliffener und transparent farbig behandelter, ziemlich gleichzeitiger (am Fuße defekter) Pokal der Sammlung Pazaurek statt des geschnittenen Bildes eine andere Dekorkombination aufweist, nämlich den Kopf des Kaisers Franz I. von Österreich als eingeglaste Paste, wie sie in dieser Exaktheit damals eben nur in Neuwelt-Harrachsdorf gemacht worden ist. —

Wie weit die Schmuckkombinationen zum ersten Male in der Biedermeierzeit gehen können, haben wir schon in der Gruppe der venetianisierenden Tendenzen gesehen, indem sich ein so ausgesprochener Hüttendekor wie die Fadenglaseinlage mit dem Schliff, ja auch mit Einglasungen vermählt (vgl. Abb. 257 und 259). Aber auch verwärmte Brocken, die man früher nur zur blauen oder manganvioletten Pünktelung von mehr oder weniger dünnwandigem Beinglas herangezogen hatte, werden in der späteren Biedermeierzeit mit dem Überfangschliff kombiniert. Auf einem Becher der Sammlung Pazaurek (Abb. 299) bilden blaue und milchweiße Brocken miteinander gemischt die äußere Schicht eines Krystallglases, die durch den Kantenschliff wieder abgearbeitet ist, so daß die blauweißen Tupfen nur an den Kanten („Fäden“) stehen geblieben sind. — Noch einen weiteren Schritt können wir auf einem späteren Glase des Museums in Oldenburg verfolgen, da hier noch Malerei dazutritt; es ist dies ein schwarzes Zylinderglas mit einem Mantel aus blauen und weissen verwärmten Glasbrocken, der aber durch vier breite Facetten und vier Kugelungen größtenteils beseitigt ist; auf den Facetten sieht man weiß-rote Fuchsien in Emailfarben; schon diese Blumen verraten, daß das Glas erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sein wird.

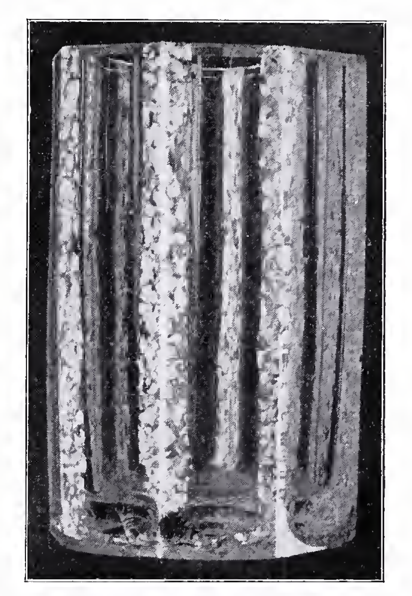


Abb. 299. Becher mit blau-weißen verwärmten Brocken und Kantenschliff, Böhmen, 19. Jahrh. Mitte. (Sammlung Pazaurek.)

Wenn die erste Londoner Weltausstellung von 1851 und die daran geknüpften ästhetisch-pädagogischen Bestrebungen mit ihren ausgesprochenen Rückgrifftendenzen auf Vorbilder aus früheren Jahrhunderten nicht der ganzen Entwicklung eine andere Richtung gegeben hätten, wäre die Glasveredlung nach der Biedermeierzeit gewiß noch auf weitere, neue Dekorkombinationen gekommen; vielleicht wäre diese aber mehr absonderlich als geschmackvoll ausgefallen.

Und doch sind sicherlich noch lange nicht alle technisch durchführbaren, sogar gefälligen Möglichkeiten erschöpft. Selbst wenn wir von dem nur auf ein begrenztes Gebiet angewiesenen Diamantreißen oder etwa vom nachträglichen Umstricken mit Glasperlen absehen und die neuere Tiefätzung oder das Sandstrahlgebläse, die bei besseren Stücken nur als Vorarbeit für den Glasschnitt oder zur Mattierung zulässig sind, ebenso ausscheiden wie die problematischen Massendekore des Guillochierens, Schablonierens, des Umdrucks oder verschiedener anderer Surrogate und Pimpeleien, so bleiben noch immer nicht wenige Dekorkombinationen übrig, die nicht einmal die Biedermeierzeit, geschweige denn eine vorangegangene Periode versucht haben. Existiert z. B. irgendwo ein geschliffenes Fadenglas mit aufgelegten Lithyalin-



Abb. 300. Verspiegelter Doppelwandbecher mit Zwischenschliff, Goldradierung und Schwarzlotmalerei; Böhmen, 19. Jahr. Mitte. (Sammlung Pazaurek.)

medaillons mit Tief- oder Hochschnitt? Oder ein eingesetztes Doppelwand-Medaillon in Warmbrunner oder Mildner-Art auf einem Goldrubinpokal oder schwarzen Hyalithbecher oder auch auf einem geschliffenen Fadenglas? Oder sind zum Teile abgearbeitete Glasbrocken (nicht nur in blau und milchweiß) in Verbindung mit Schnitt bekannt? Oder Millefioriauflagen auf Krystallglas mit radierter Vergoldung oder Schnittdekor? Oder radierte Goldmalerei und Schnitt im Zusammenhang mit eingeglasten Pasten? — Ich kenne keine solchen Gläser, und doch könnten sie und manche anderen, natürlich nur maßvoll verwendeten Dekorkombinationen — nach einem guten Künstlerentwurf — in fein gewählten Farbenstimmungen dort, wo es auf den Preis nicht ankommt, allerlei ganz prächtige, vornehme Einzelstücke oder kleinere Gruppen zeitigen, die als Spitzenleistungen unserer Zeit ebenso Geltung erhalten könnten, wie dies vor mehr als hundert Jahren die Mildnergläser waren. Gerade Mildner, der größte Dekorkombinationskünstler, hätte, wenn ihm in einer wirklich leistungsfähigen Glasgegend zu leben beschieden gewesen wäre, außer dem Schliff, der Malerei, der Radierung oder dem Diamantreißen nicht nur den Schnitt in größerem und künstlerisch interessanterem Umfange heranziehen können, sondern gewiß auch manche alten und neuen Dekormöglichkeiten kennen gelernt und zu verwenden versucht, die ihm in seiner Weltabgeschiedenheit wohl gar nicht zu Gesicht gekommen waren. Gerade die Biedermeierzeit lehrt uns deutlich, was alles noch auf diesem Gebiete weiter unternommen werden könnte, wenn die Versuche von einem ähnlich gefestigten Geschmack geleitet sind, wie dies bei Mildner im allgemeinen der Fall war, und übermäßige Überladung ebenso vermieden wird, wie ausgefallene Formen oder koloristisch unerfreuliche Kontraste.

Gerade Mildner hätte sicherlich eine ohne Zweifel originelle, aber wenig empfehlenswerte Schmuckverbindung nicht gewählt, die wir z. B. an einem schweren Doppelwand-Zylinderbecher der Sammlung Pazaurek (Abb. 300) antreffen können, nämlich die Doppelwandtechnik mit Zwischenschliff nebst Verspiegelung, Goldradierung mit schwarzer Unterlage und Schwarzlotmalerei. Zwischengravierung (meist mit Polychromierung) kommt bereits bei den alten nordböhmischen Doppelwandgläsern um 1730 vor. Diesmal ist aber das innere Einschubglas an der Außenwand recht kräftig in Raupen- und Sternmusterung gekugelt, dann teils golden, teils silbern verspiegelt; darüber erstreckt sich umlaufend eine Dorflandschaft in Schwarzlotmalerei, die ebenfalls mit Blattgold hinterlegt ist; das äußere Einschubglas ist an der Außenwand im „Pyramiden"muster gekugelt, innen jedoch in gleicher Weise verspiegelt; in das Blattgold des oberen Streifens sind vegetabilische Renaissancemuster radiert, die schwarz hinterlegt sind; die Kittfuge ist geschickt in dem mit Poliergold gedeckten Mundrand-Schliffreifen versteckt. Eigenartig ist dieser Becher jedenfalls, vielleicht sogar ein Unikum, aber die frühere Zeit hätte mit einem so großen Aufwand kaum ein so schwerfälliges Stück geschaffen, das schon in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts gemacht worden sein muß.

# Musterbücher der Biedermeierzeit[1].

Als der Faktoreibetrieb, der in der Glasindustrie dem Gelegenheitshandel auf fremden Plätzen und dem diesem vorangehenden, noch einfacheren, ursprünglichen Hausierhandel gefolgt war, infolge der Kriegsjahre und politischen Wirren zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts immer gefährlicher und weniger lohnend geworden war und sich z. B. ein großes Exporthaus Nordböhmens nach dem anderen dazu entschließen mußte, seine ständigen Filialen in fernen Ländern, namentlich in Spanien, eingehen zu lassen, war das Auslandsgeschäft genötigt auf neue Verkehrsformen bedacht zu sein. So entstand schon in der Napoleonischen Zeit der Lieferungs-Exporthandel, der bis zum heutigen Tage in Geltung blieb. — An Stelle der Firmenteilhaber, die ein gut Teil ihres Lebens in der Ferne verbrachten und die Waren unmittelbar absetzten, traten nun die Reisenden, die Verbindungen mit neuen Kundschaften herzustellen hatten. Natürlich konnten diese nicht mit den unendlich mannigfaltigen Erzeugnissen herumgeschickt werden; man gab ihnen daher einfach Musterbücher mit, zumal der unglaublich rasche Siegeszug des jungen Steindrucks eine verhältnismäßig sehr wohlfeile Vervielfältigungs-Möglichkeit der Musterzeichnungen bot, was früher der Kupferstich oder Holzschnitt nicht gestattet hätte. — Leider sind die meisten Musterbücher, die natürlich nur in einer sehr kleinen Auflage benötigt waren, eben auf solchen Reisen wieder zugrunde gegangen; die Auflagenreste mögen auch vielfach, nachdem die abgebildeten Objekte als nicht mehr gangbar ihre Aktualität verloren hatten, als Packpapier aufgebraucht worden sein. So läßt es sich erklären, daß sich uns nur wenige derartige Bücher, oft nur in einzelnen Exemplaren, erhalten haben, ja, daß beinahe die handschriftlich geführten Lager-Musterbücher oder Kalkulationsbücher mit Abbildungen, die sorgfältiger gepflegt wurden, hie und da im Bereiche alter Industrie nicht seltener angetroffen werden können, obwohl auch sie mehr durch ein glückliches Ungefähr als durch prophetische Voraussicht ihrer Wert-Rehabilitation ihrer Vernichtung entgangen sind. Nur äußerst wenige Musterbücher gelangten in die großen öffentlichen Bibliotheken; dies wäre den betreffenden Firmen auch unangenehm gewesen, weil dadurch ihre „Muster" der Konkurrenz zu bequem ausgeliefert worden wären. Aus dem gleichen Grunde gelang es auch unseren Museen nur in Ausnahmefällen, sich solche Bücher zu verschaffen[2]. — Gerade diese seltenen gedruckten oder geschriebenen Musterbücher sind aber für die Durchforschung der Geschichte des Biedermeierglases nicht weniger wichtig wie für die Produktion der Gegenwart, die aus ihnen längst fruchtbare Anregungen schöpfen konnte. Eben weil Glas leider ein so zerbrechlicher Stoff ist, sind, namentlich von den schlichteren Gebrauchsgläsern wie von selbst großen ehemaligen Tafelservicen, die meisten Stücke längst den Weg alles Irdischen gegangen. Um diese Lücke auszufüllen und nicht nur die zu verschiedenen Zeiten gebräuchlichsten Dekore und Formen, sondern auch deren Zusammenstellung zu vollständigen Sätzen feststellen zu können, erweisen sich die alten Musterbücher als eine brauch-

---

[1]) Vgl. „Kunst und Kunstgewerbe", Nürnberg, Juli und September 1922.

[2]) Leider bestehen dieselben Verhältnisse auch heutzutage, und die meisten Firmen, die heute mitunter recht kostspielige Muster- und Preisbücher, auch in Licht- und Farbendruck, herausgeben, fürchten jedes unberufene Auge, als ob die Ausstellungen und Zeitschriften nicht eine viel bequemere Verbreitung besorgten. Die führenden Firmen aller Gebiete sollten vielmehr gerade durch Hinterlegung in großen Bibliotheken auch etwas für die spätere Forschung und ihren eigenen Nachruhm tun; sie könnten ja, um den verbreiteten Musterdiebstahl durch Zeitgenossen hintanzuhalten, die Musterbücher versiegelt übergeben, mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß der Verschluß ein oder zwei Jahrzehnte nicht erbrochen werden darf.

bare Quelle. Aber darüber hinaus können wir an der Hand derselben durch Gegenüberstellung mit erhaltenen Stücken deren Herkunft, mitunter auch ihre Datierung, wenigstens die Verbreitungszeit erfahren. Wir lernen vielfach die damaligen Preise kennen, meist auch die — inzwischen vielfach verschwundenen — früher allgemein geläufigen Namen oder Bezeichnungen der betreffenden Firmen für Gefäß- und Schmuckformen, ja in einzelnen Fällen sogar die wegen der mangelnden Signaturen in der Regel unbekannten Namen der Glasschleifer, Glasschneider oder Glasmaler, die die Ausführung für das betreffende Glashandelshaus besorgt haben. Wenn wir Glück haben, erfahren wir hier sogar, wie einzelne Spitzenleistungen ausgesehen

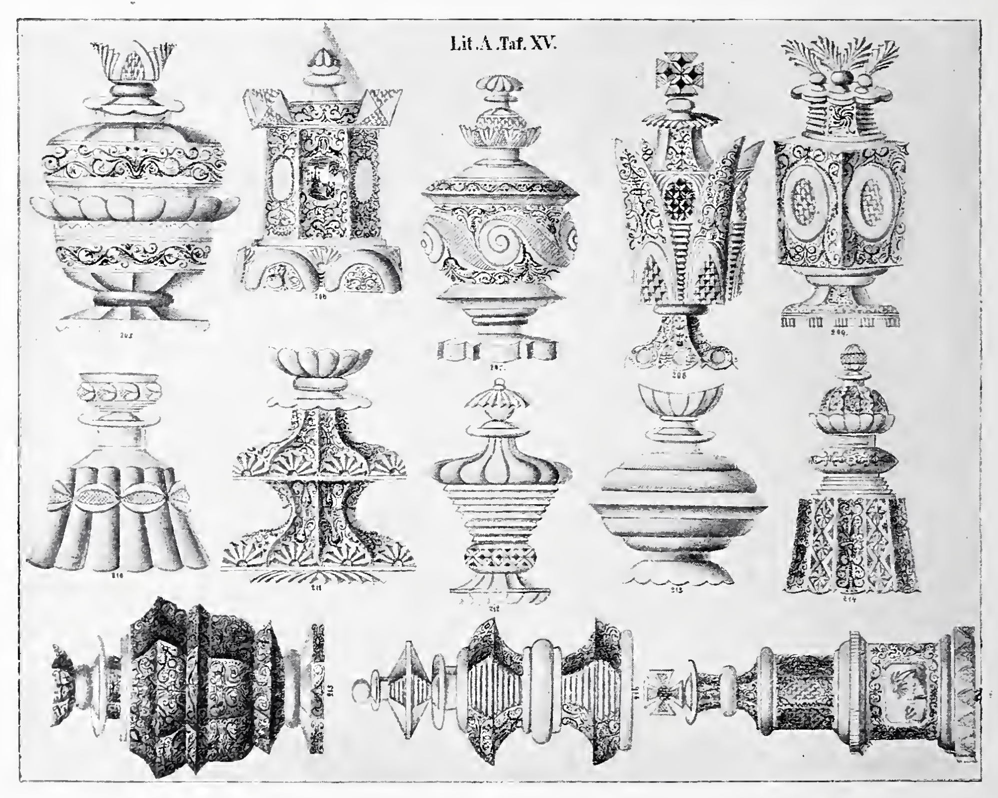



Abb. 301. Schliff-Flakons aus dem Musterbuche von J. F. Römisch in Steinschönau, 1832.

haben, die zu ihrer Zeit Aufsehen erregt haben und ausgezeichnet worden sind, die jedoch — weil nur Unica — vielleicht überhaupt im Original längst nicht mehr vorhanden sind. — Weiteren Kreisen sind — meines Wissens — bisher nur zwei Musterbücher bekannt geworden, das eine, nur Handschrift, durch eine Ausstellung, das andere, das hauptsächlich für die Zeit unserer Erörterungen in Betracht kommt, durch die Neu-Veröffentlichung von einigen Tafeln aus dem umfangreichen Druckwerke. Die Ausstellung von keramischen und Glasarbeiten böhmischen Ursprungs von 1780—90 im Prager Kunstgewerblichen Museum, Ende 1907, brachte (als Nr. 1050) einen alten Lederband (37 × 23 cm) aus dem Besitze des Grafen Harrach (Neuwelt und Wien) vor die Öffentlichkeit, der viele interessante Entwürfe und Zeichnungen aus den Jahren 1782—1788 enthielt[1]), allerhand Henkeltöpfchen oder Becher mit

[1]) Das genannte Museum hat bei dieser Gelegenheit 44 Photographien aus dem genannten Musterbuch für seine Vorbildersammlung machen lassen.

Streublümchen oder Sternchen, Netzen und Schachbrettmustern, schlichten Kränzchen und runden Monogramm-Medaillons usw., wie sie für die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts überall für den Alltagsbedarf gemacht wurden, sich aber nur wenig verändert auch noch tief ins 19. Jahrhundert neben den vornehmeren und reiferen Erzeugnissen der Biedermeierzeit behauptet haben. Gerade die Biedermeierzeit, in welcher die Neuwelter Fabrik zur höchsten Blüte emporstieg, hat uns aber keine Musterbücher dieses Unternehmens hinterlassen; die neue Folge im Fabrikkontor beginnt erst mit dem Jahre 1860, also mit den bunten Vasen, in denen sich antikisierende, ägyptisierende und maurische Elemente mischen, aufgesetzte Steinchen

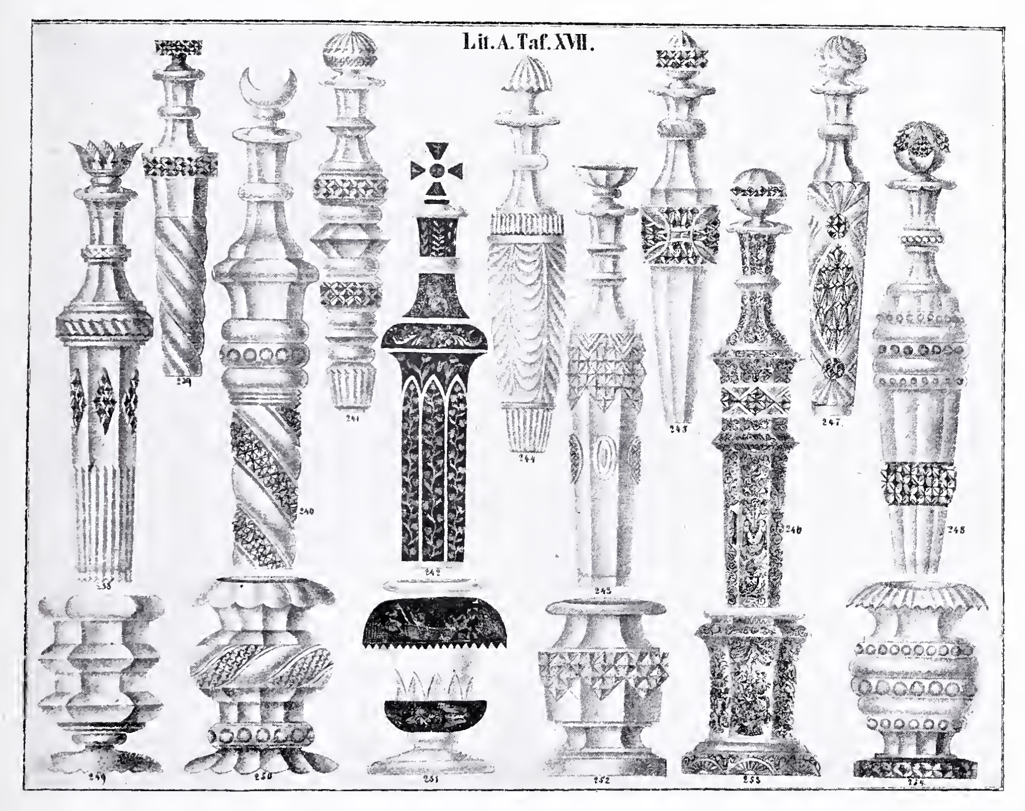



Abb. 302. Kölnisch Wasserflaschen mit Untersätzen aus dem Musterbuche von J. F. Römisch, 1832.

und Rundmedaillons, umgelegte Schlangen, überall „Zänkel"-Einfassungen, viel Blumennaturalistik usw. die Merkmale bilden, kurz, die feinere, diskretere Schmuckweise bereits derberen Effekten Platz gemacht hatte. — In die obige Lücke tritt nun das zweite, für uns bedeutendere, bereits aus lithographischen Tafeln bestehende große Musterbuch der Firma J. F. Römisch in Steinschönau vom Jahre 1832[1]), dessen Querfoliotafeln die Prager Steindruckerei Zwettler & Nikl vervielfältigt hatte und aus dem wenigstens zahlreiche der reichgeschliffenen Gläser in einer charakteristischen Aus-

[1]) Das vollständigste Exemplar dieses Musterbuches befindet sich seit der Glasausstellung von 1915 im Österreichischen Museum in Wien, andere mehr oder weniger komplete, zum Teile auch handkolorierte im Kunstgew. Museum in Prag, im Museum von Haida, in der Fachschule und im Stadtmuseum von Steinschönau (beide unvollständig), wie auch bei den Fabrikanten Carl Goldberg-Haida (handschriftlich ergänzt), F. F. Palme in Steinschönau, Reinhold Palme & Söhne in Haida, Gebrüder Rachmann in Haida usw.

wahl publiziert worden sind[1]), ohne aber die große Mannigfaltigkeit gerade dieses, offenbar die Produkte verschiedener Fabriken vereinigenden „Albums“ auch nur annähernd erschöpfen zu können. Die offenbar nach und nach entstandenen Tafeln sind nach Formen- und Zweckgruppen eingeteilt, auf die sich die einzelnen Buchstaben des Alphabets beziehen, innerhalb einer jeden Gruppe beginnt die Zählung der Tafeln von neuem; doch ist die Tafelzahl bei den einzelnen Abteilungen natürlich sehr verschieden; sie schwankt von nur 1—2 Blättern bis zu 19 Tafeln, z. B. in Litera A, die Flaschen und Flakons zusammenfaßt, darunter z. B. reich geschliffene und gemalte Phantasieflakons (Abb. 301) oder die langgestreckten Kölnisch Wasser-

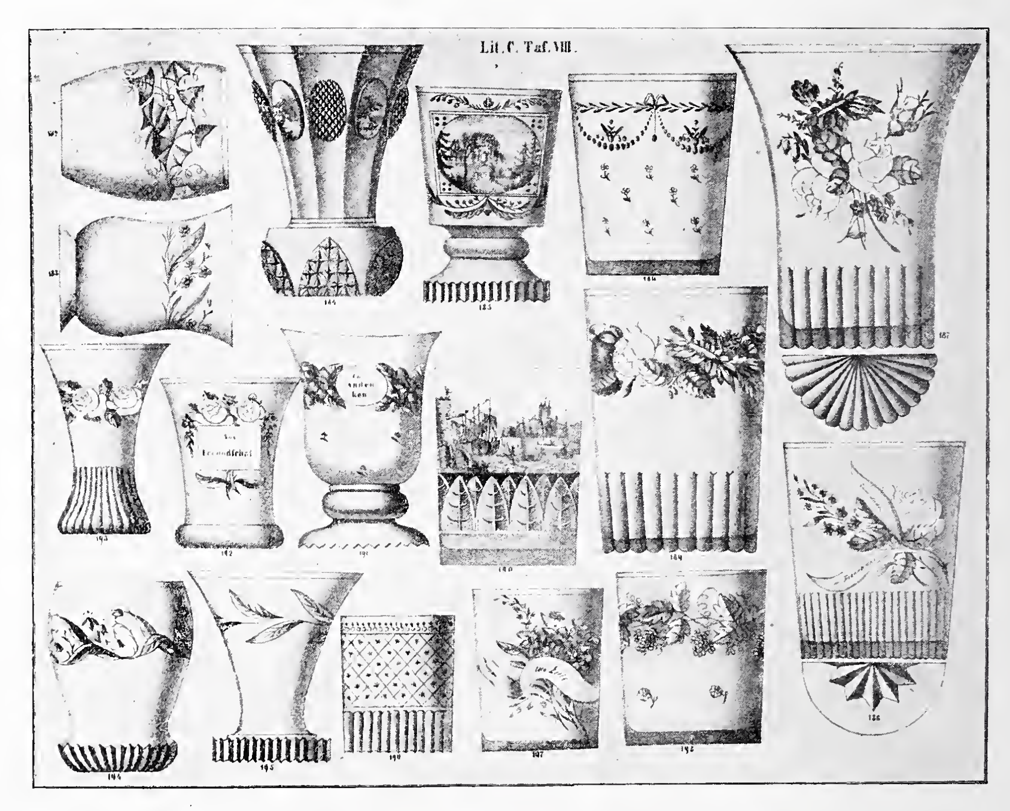



Abb. 303. Bemalte Becher aus dem Musterbuche von J. F. Römisch, 1832.

Fläschchen, zu denen besondere Untersätze gehören (Abb. 302); es folgen Wasserflaschen und Becher aller Art (Lit. B und C), darunter auch spanisch-amerikanische Muster (C. III), und unter den gemalten Bechern auch einzelne offenbar seit mehr als einem Menschenalter gangbare Muster (z. B. Lit. C. VIII Nr. 186 oder 196; Abb. 303), ferner Henkelbecher, Kännchen und Waschgeschirre (Lit. E), Pokale und Punschgläser (Lit. D), Salzfässer (Lit. F) — die Buchstaben G, I und L sind ausgelassen — Einsatzschalen (Lit. H), Hyalithgläser (Lit. J), Schalen (Lit. K), Käse- und Konfektglocken (Lit. M), Zuckerbehältnisse (Lit. N), Fußschalen (Lit. O), große Aufsätze und Bowlen (Lit. P und Q), darunter z. B. der Aufsatz für Apfelsinen (Q 4; Abb. 304), Leuchter und Fidibus-Becher (Lit. R), Messerbänkchen, Briefbeschwerer, Leuchtermanchetten

[1]) Veröffentlichung durch Alfred Walcher von Moltheim in der Wiener Museumszeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ XIV (1911) S. 12ff.

(Lit. S), Schreibzeuge (Lit. T; Abb. 305), Lampenglocken, Zylinder, Windlichter (Lit. U), Vasen (Lit. V und W), Fischgläser nebst alten Kreuzschnäbeln und Bauernbarometern (Lit. X), Apotheker-Gefäße, „Flaschenkeller“ (Lit. Y) und Ampeln (Lit. Z). — Fast nichts von allen Gefäßen und Geräten, die aus Glas gemacht werden können und in der Biedermeierzeit auch gemacht wurden, fehlt. Zu der erstaunlichen Abwechslung der Formen gesellt sich eine nicht geringere Phantasiefülle in Schliff, Schnitt, auch in der Bemalung, die in einzelnen Musterbüchern durch Handkolorierung nachgetragen ist, in den verschiedensten teils einfachen, teils auch reichen Motiven, die diese Zeit

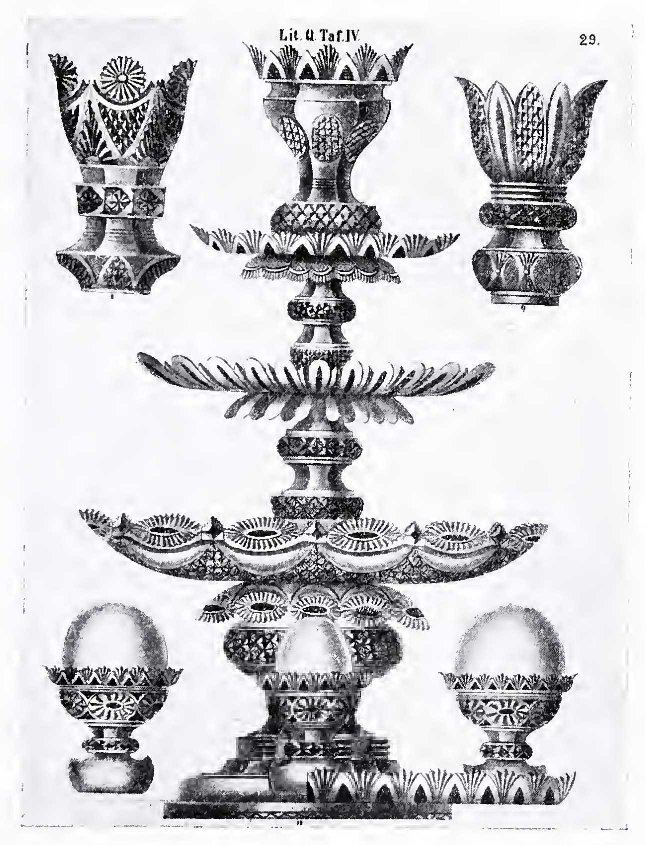



Abb. 304. Apfelsinen-Aufsatz aus dem Musterbuche von J. F. Römisch, 1832.

liebte, von einfachen Blümchen oder Devisen bis zu Chinesen- oder Götterszenen oder den Ansichten des Hafens von Triest, der Fürstl. Kinskyschen Gartenvilla in Prag wie den Schlachtmonumenten von Culm. Aus dem Römisch-Album allein ließe sich die ganze Gläserproduktion, die der damalige Welthandel wünschte und kaufte, rekonstruieren, auch wenn die Gläser selbst noch mehr zugrunde gegangen sein werden, als es heute bereits der Fall ist.

Gegenüber diesem Musterbuch stehen die anderen ebenfalls lithographierten Musterverzeichnisse Nord-Böhmens erheblich zurück, selbst das ebenfalls in Groß-Querfolio herausgegebene Musterbuch von Wenzel Janke[1]) in Langenau bei Haida, vom Steindrucker C. Hennig gemacht, ohne Zeitangabe, aber nach dem Mauresken-

[1]) Wohl zu unterscheiden von der alten, ehedem führenden Glasfirma Jos. Janke & Co. in Haida.

rand des Titelblattes, noch mehr aber nach der Form der Weingläser viel jünger, nämlich in den Anfang der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu versetzen. Offenbar unter dem Einfluß des Römisch-Albums beginnt es ebenfalls mit Flaschen und Bechern, um dann — bis Lit. I gehend — die verschiedensten anderen Gläsersorten zu berücksichtigen; einfachere Formen und Dekore herrschen vor; Renommierstücke fehlen; archaisierende Typen (Kreuzschnabel, Weihbrunnen usw.), die noch verkäuflich sind, werden nicht weggelassen. Viel Neues erfahren wir aber aus diesem Buche, das sich z. B. bei F. F. Palme in Steinschönau oder bei Pazaurek erhalten hat, ebensowenig wie aus einem anderen, ebenfalls bei F. F. Palme befindlichen,

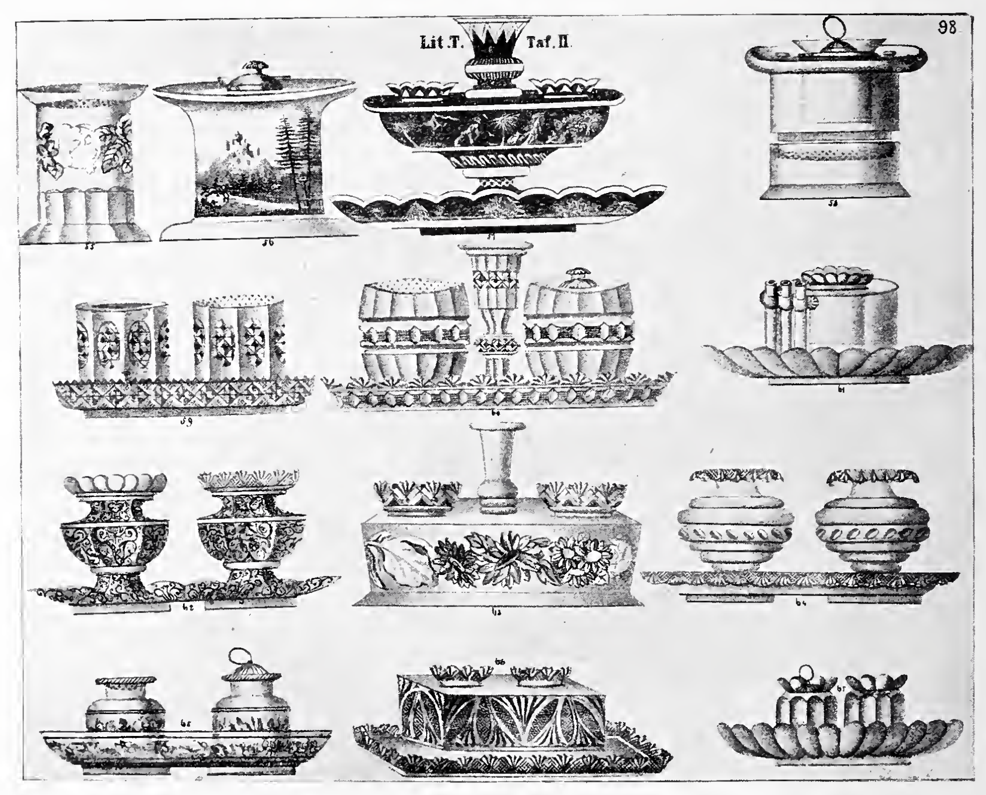



Abb. 305. Schreibzeuge aus dem Musterbuche von J. F. Römisch, 1832.

etwas älteren, etwa halb so großen Musterbuch (ohne Titelblatt) (Abb. 306) in dem uns ein großes Fischglas (Nr. 392) mit der Darstellung eines Raddampfers oder ein Henkelbecher mit Blumenstrauß nebst der Widmung für die damals gefeierte Tänzerin „Oliva Pepita" (Nr. 137) als Zeugen der neuen Zeit bemerkenswerter erscheinen als die stereotypen Dekore.

Von den ausländischen gedruckten Musterbüchern, die sich zum Unterschiede von den nordböhmischen mit einem kleinen Formate und stark reduzierten, dafür etwas korrekter gezeichneten Gläserwiedergaben begnügen, sei auf das der Firma Launay, Hautin & Cie. in Paris[1]), die Niederlage der größten Fabriken von Baccarat, St. Louis, Choisy-le-Roi usw. hingewiesen. Wir finden da verschiedene Schlifformen für

[1]) „Dessins de Cristaux", dessen 5. Supplement vom 1. Februar 1840 (wenigstens in 46 Tafeln) in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin (Nr. P. 275) eingesehen werden kann. — P. Jessen war so liebenswürdig, es mir zum Studium einzusenden.

Gebrauchs- und Luxusglas mit den hinzugefügten Bezeichnungen, wie sie zur Biedermeierzeit in Frankreich oder, genauer gesagt, wenigstens bei dieser angesehenen Firma üblich waren; nach oben erweiterte Jasminvasen (Abb. 307—309), gedeckelte, bauchige französische Zuckerkelche (Sucrier à la française) stehen bauchigen Fußbechern von deutscher Art (Gobelet Baril forme Allemande) oder fast orientalisierenden



Abb. 306. Bemalte Vasen aus einem Musterbuche um 1830 bei F. F. Palme in Steinschönau.

Flakons (Abb. 310) zum Teile nach böhmischen Mustern (Flacon forme Bohème; Abb. 311), verschiedene „Medici-Vasen" (Abb. 312 und 313) Pokalen für holländischen Geschmack oder Waschkannen von englischer Form gegenüber; „etruskische" (Abb. 314) oder „exotische" Vasen sind sehr freie Umbildungen antiker oder ostasiatischer Originale; allerlei Käseglocken (Abb. 315) leisten ihnen Gesellschaft; und der Renaissance- oder Rocaille-Dekor, der alle diese Dinge schmückt, ist ein recht willkürliches Derivat alter Schmuckformen, wobei uns namentlich die Verquickung von angeblich „etruskischer" Form mit angeblichem „Rocaille"-Relief (obendrein in Pressung!)

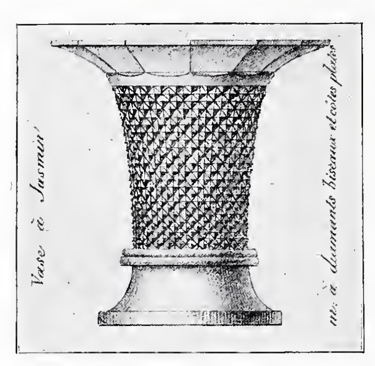



Abb. 307. Gesteinelte „Jasmin-Vase“ aus dem Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

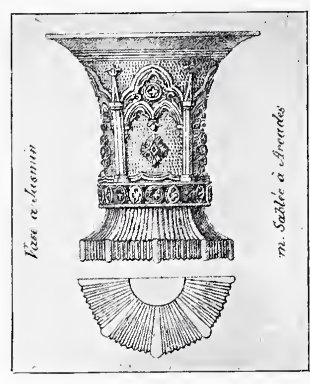



Abb. 308. Gotisierende „Jasmin-Vase“ aus dem Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

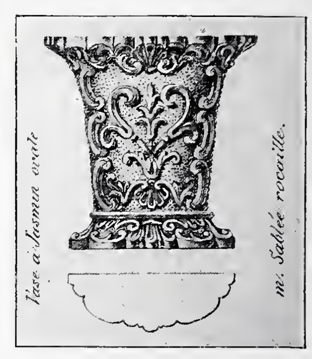



Abb. 309. „Jasmin-Vase“ mit Rocaillen, a. d. Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

mindestens seltsam anmuten Ganz besonders beliebt ist aber die Theaterarchitektur-„Gotik“, die sich auf Flaschen (Abb. 316), Stengelgläsern (Abb. 317), Zuckerschalen, Kompottellern, Jasminbechern, Leuchtern, Leuchtermanschetten, ja selbst auf Medicivasen breit macht und für die Pressung in Frankreich bevorzugt wurde. Daß auch gläserne Türgriffe (Abb. 318 und 319) nicht fehlen, ist damals fast selbstverständlich. Aber mit der reichen Phantasie, die aus den Schliffgläsern des Römisch-Musterbuches überall zutage tritt, läßt sich der Formen- und Schmuckvorrat von Launay, Hautin & Cie., der doch nur auf wenige, immer wiederkehrende Schmuckschablonen zurückzuführen ist, nicht messen. —

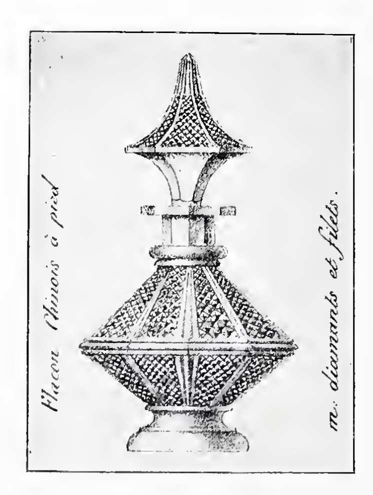



Abb. 310. Orientalisierender Flakon aus dem Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.




Abb. 311. Gesteinelter Flakon in „böhmisch. Form“ a. d. Musterb. v. Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

Gegenüber dem letztgenannten gedruckten Pariser Musterbuch tritt zunächst das gezeichnete Querfolio-Musterbuch mit Schliff- und Preßgläsern aus derselben Zeit, (nämlich von 1837—60) der Glasraffinerie Ludwig Gerthner in Bürgstein sehr zurück, das im Museum der Stadt Haida in Böhmen[1]) verwahrt wird. Ein anonymes Quartmusterbuch mit eingeklebten schlichten Zeichnungen von „Kränzeln“ der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, eine Mappe mit losen Empire-Kronleuchter-Zeichnungen von

[1]) Überhaupt muß es befremden, daß man an dieser Stelle — wohl weil keine fachmännische Leitung im Hauptamte, sondern lediglich gewählte Vertreter aus Arbeitnehmerkreisen die Geschäfte besorgen — es leider versäumt hat, sich rechtzeitig, z. B. bei der Auflösung alter Firmen, die Erwerbung von alten Musterbüchern angelegen sein zu lassen.

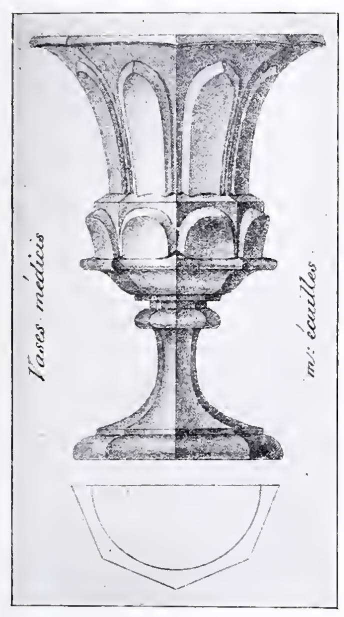



Abb. 312. Geschälte „Medici-Vase“ aus dem Musterbuche v. Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

Franz Gerner in Langenau für die Faktorei von Gerthner & Hansel in Amsterdam, mehrere Großfoliohefte mit eingeklebten Gläserformen-Profilierungen der Fabrik Neuhütte von 1847 und ein diesen ähnliches Musterbuch von Franz Lißner in Steinschönau (1858) neben einem Kleinquerfoliobuch mit radierten Genrebildchen (besonders von Joh. Boehm nach Jos. Eder), wie sie die Glasschneider und Glasmaler als Vorlagen benutzten, oder einem Oktavbüchlein, in dem die bekannten alten Pariser Ovidstiche zu gleichem Zwecke in Tuschzeichnungen recht primitiv festgehalten wurden, — das ist die ganze Auslese, die man hier (neben wenigen Mustergläsern der Mitte des 19. Jahrhunderts wohl aus der Egermannwerkstatt, auf denen gangbare Motive, nämlich Tiere, Bäume und Ornamente in geschnittenen Streifen übereinander zu sehen sind) antrifft. — Die Fachschule für Glasindustrie in Steinschönau bewahrt wenigstens zwei interessante, handschriftliche Querfolio-Musterbücher (Nr. 358 und 359) der Stein-

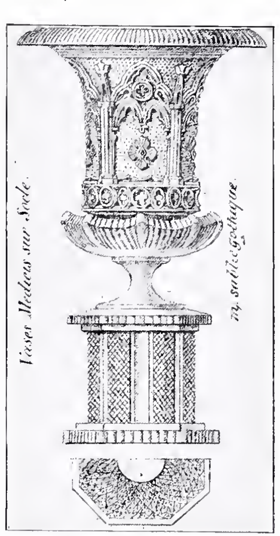


Abb. 313. Gotisierende „Medici-Vase“ aus dem Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.



Abb. 314. „Etruskische“-Vase mit Rocaillen, a. d. Musterb. von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

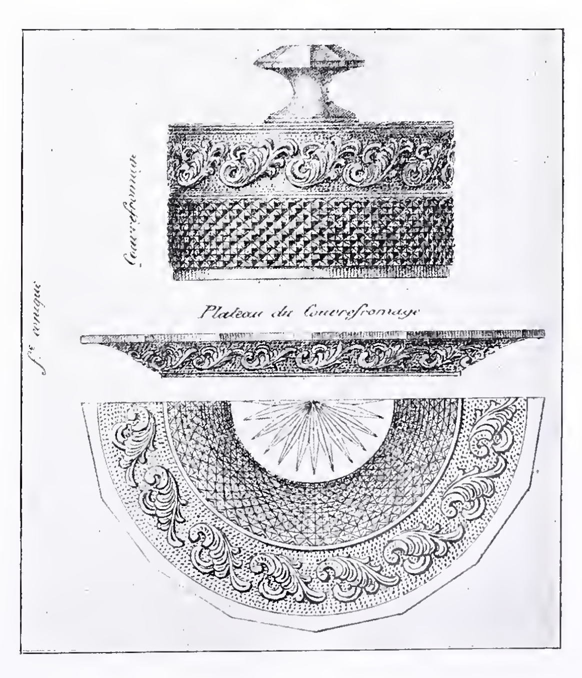



Abb. 315. Preßglas-Käseglocke aus dem Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

schönauer Firma Joseph Conrath & Co. aus den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, die uns neben leicht kolorierten Zeichnungen auch manche alten Bezeichnungen erhalten, z. B. „ordinär geblümelt“, „gemalt mit WeberKrenzel“, „mit gutten Blumenband“, „mit Rosenbänder gemalt“ oder die eine oder die andere „Portur“ (Bordüre), z. B. das „Amerikanische Gewinde“ (geperltes Wellenband von Wellen-Blattzweig durchschlungen), „Eierband“ (Schräg-Ellipsen mit Sternchen, durch Schrägblümchen getrennt bzw. verbunden) oder „Röhboschen“ (nebeneinander angeordnete Dreieckspitzen, aus senkrechten Linien bestehend). — Sicherlich besitzen aber angesehene Glashandelsfirmen dieser Gegend noch gar manches wertvolle und interessante handschriftliche Musterbuch teils aus der eigenen Geschichte, teils von ehemaligen Firmen, gewiß an sich keine bedeutenden Kunstwerke, aber doch sehr wichtige Belege für die frühere Produktion, von schlichten, besonderen Musterbücherzeichnern — wie sie heute noch in allen größeren Betrieben angestellt sind — nicht immer mit einwandfreier Perspektive und vielfach ohne große Kunstfertigkeit, aber gewöhnlich sehr deutlich und instruktiv, immer sehr fleißig geführt. Eine der sorgfältigsten, allerdings bereits der Mitte des 19. Jahrhunderts angehörigen Sammlungen farbiger Musterzeichnungen der früheren Firma Josef Heinrich & Sohn bewahrt die Glasraffinerie Conrath & Liebsch in Steinschönau: Viel Farbenglas, besonders Alabaster- und Uranglas, viel Blumennaturalismus, aber auch antikisierende Köpfe auf schwarzem Grunde, kurz hauptsächlich Sorten, die sich gut nach Amerika verkauften.



Abb. 316. Gotisierende Preßglasflasche aus dem Musterbuche v. Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.




Abb. 317. Gotisierendes Wasserglas aus dem Musterbuche von Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

Weitaus das reichhaltigste Material dieser Art fand ich aber bei Reinhold Palme Söhne in Haida, einer Firma, mit der wir uns daher hier am meisten zu beschäftigen haben. Seit Jahrzehnten vorwiegend Kronleuchterfabrik und als solche zu den erfolgreichsten Vertretern dieser Gruppe in Nordböhmen zählend, war diese bis ins Jahr 1724, also in die erste Blütezeit des böhmischen Glashandels, zurückgehende Firma zunächst und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts vorwiegend Hohlglasraffinerie und erwarb mit ihren namentlich im Schliff ausgezeichneten Erzeugnissen verdientes Lob, so auf der Prager Gewerbeausstellung von 1829 eine ehrenvolle Erwähnung, auf der des Jahres 1831, für die sie sich besonders anstrengte, gleichfalls eine auszeichnende Anerkennung im „Bericht der Beurtheilungs-Commission“. Begründet wurde sie in Parchen von Josef Palme (1724—1751), dann kam Christoph Palme (1751—1781); dessen Nachfolger war Joh. Christoph Palme (1781—1814), dann Ignaz Palme & Comp. (1815—1847, zu welcher Zeit sie die größten Erfolge hatte), dann Reinhold Palme (1848—1871, der die Firma 1859 von Parchen nach Haida in das noch heute stehende imposante, 1857 vergrößerte Gebäude in der Poststraße Nr. 29 verlegte); seit 1872 heißt die noch immer im Besitz der Familiennachkommen befindliche Firma: Reinhold Palme Söhne.

In den Geschäftsräumen dieses angesehenen Exporthauses werden eine ganze Anzahl von handschriftlichen Muster- und Kalkulationsbüchern verwahrt, die für die Kenntnis des Biedermeierglases sehr wichtig sind, und auch auf den Bodenspeichern, wo noch alle alten Papiere aufgestapelt liegen, mögen noch manche interessante Quellen schlummern. Das älteste Versand- und Rechnungsbuch, das ich da sah, stammt von 1740 und enthielt Aufzeichnungen über Warensendungen nach Wolfenbüttel, Quedlinburg, London, Amsterdam usw. in den damals üblichen Gattungen der „Johansbecher", Eisgläser, „Römmer", „Caraffinl", „Prager Podellen" (Bouteillen) u. dgl., einzelnes merkwürdigerweise auch nach „Thüringer Mode", offenbar um die Konkurrenz z. B. von Lauscha auszustechen. — Wichtiger ist schon das älteste illustrierte Musterbuch mit Kronleuchterzeichnungen, die vielfach Empirecharakter aufweisen, wodurch die (später hinzugefügte) Datierung „1748" sich als irrtümlich erweist. Noch wichtiger ist ein weiteres Kronleuchter-Musterbuch von 1814—19 von 290 Seiten, das jedoch S. 105ff. auch geschnittene Hohlgläser aufführt, zahlreiche, damals beliebte ornamentale Randbordüren, sogenannte „Kränzel", abbildet — darunter Nr. 19 das „Amsterdamer Kränzel" (ein breites Horizontalband, das nach oben und unten von einer fortlaufenden Perlenschnur belegt ist, die in den Wellenbergen und -Tälern durch eine Blattranke ergänzt wird) — und auch mehrere Namen von Schleifern und Kuglergraveuren nennt, die die abgebildeten Gläser ausgeführt haben, wie Kittel oder Kreibich in Broche (bei Meisterdorf), ferner Wenzel Scholze oder Christoph Knechtel.

Abb. 318. Gläserne Türgriffe a. d. Musterbuche v. Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

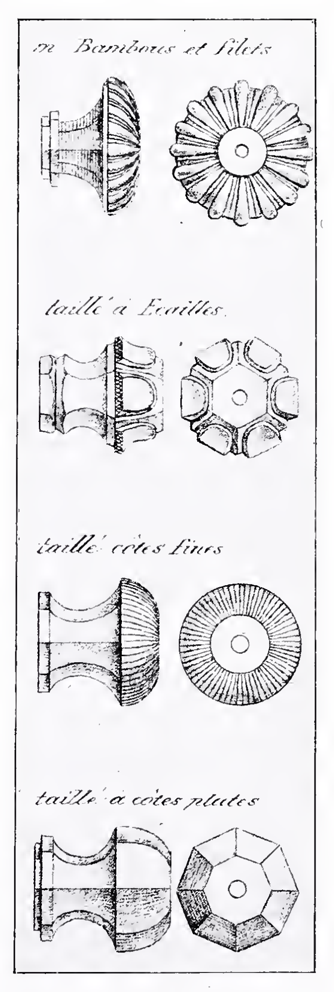



Abb. 319. Gläserne Türgriffe a. d. Musterbuche v. Launay, Hautin & Cie., Paris, 1840.

Am bedeutungsvollsten aber sind die beiden Kalkulations- und Expeditionsbücher von 1827 bzw. von 1835, deren Eintragungen und schlichte Federzeichnungen mit Nachträgen bis über 1854 hinaus verfolgt werden können. Zunächst finden wir überall noch alte, bis tief über die Barockzeit zurückgreifende Formen und Namen, die noch gebräuchlich waren, wie „Linzel" oder „Lüntzel" (für Becher), auch in den

Verbindungen wie „Schleiflinzel“ (facettierter Becher) oder „Modelinzel“ (mit neuerem Walzen- und Schnarrenschliff), auch „gemüschelt“ und „geschält“ (mit rundbogig begrenzten Hohlfacetten im unteren Drittel des Zylinderglases), dann verschiedene „Carfinel“ (sowohl Meßkännchen als auch Essig- und Ölkännchen, auch mit überhöhten, rechtwinklig gehaltenen „Antikhenkeln“ der Empirezeit), bauchige gehenkelte „Wermuthkrügel“ und blattförmige, gehenkelte „Sorbettschälchen“, kegelförmige „Säugeflaschel“ oder „Kinder-Säugel“, Stehaufbecher (1835), Zuckerdosen in Apfel-, Birn- und „Melaune“-Form, Pulverhörner, aber auch, für den kirchlichen und religiösen Gebrauch, Sätze von Canontafeln in Barockrahmen (noch 1835), verspiegelte Wand-Weihbrunnbehälter mit dem „Nappel“ (Napf), Sprengkessel (1838), „Jesuitenlampen“ (mit 1 bis 3 Dochtröhren), „Purificatori“ mit Kreuzdeckeln und Unterschalen, Hostiengefäße u. dgl. — Überall ist der Zeichnung auch die Kalkulation beigefügt, und zwar

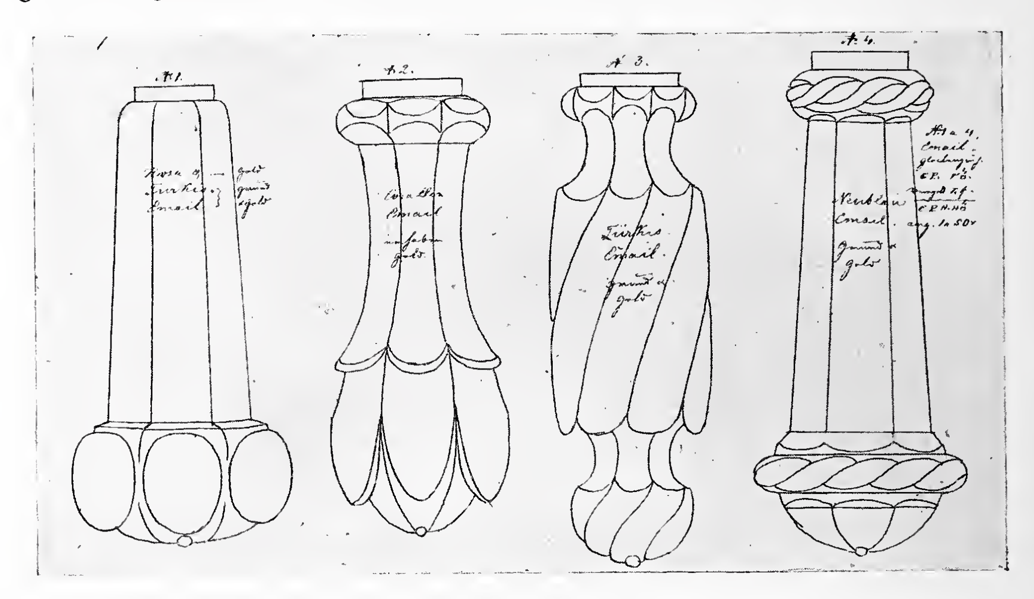


Abb. 320. Farbige Klingelzuggriffe von Ignaz Palme & Co., Parchen, 1846.

für das Rohglas (wobei manchmal auch die Fabrik, z. B. Neuhütte, genannt ist), für den Dekor in Schliff, Schnitt, Vergoldung oder Malerei, aber auch mitunter für die Modellkosten und für den Bruch, und zwar in Geheimzeichen der Firma. — Ganze „Serviss“ für 12 oder 24 Personen bestehen neben den Wasser- und Weinflaschen, Kännchen, Salzschälchen, großer Fruchtschale und gedeckelter Kompottschale mit Untersätzen aus — nach der Größe abgestuften — Kelchen für Champagner, Bordeaux (oder Burgunder), Cyperwein („Cypro“), Muskat und Rosoli (Likör), während später noch Wassergläser[1]), aber auch Kelche für Porter, Malaga, Tokayer, Dessert oder Rum — nach freier Wahl — hinzutreten. Der Schnitt ist in den meisten Fällen recht einfach; wir lernen hier „Schildschnitt“ (Medaillons an der Vorderseite für Monogramme) und „Devisen“[2]) kennen, ferner allerhand „Burturen“ (Bordüren) oder „Krän-

[1]) Im Verzeichnis der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung in Mainz 1842 (I. Nr. 62) bei der die Firma Ignaz Palme & Comp. in Parchen gut vertreten ist, lassen sich solche Tafelservice nebst Einzelpreisen gut verfolgen.

[2]) Die häufigsten, in den Kalkulationsbüchern (z. B. 1836) immer wiederkehrenden Aufschriften sind: Erinnerung, Zum Andenken, Glück sey Dein Loos, Zum Geburtstage, Aus Freundschaft, Aus Hochachtung usw.

zeln“, wie den „Greveschnitt„ (richtiger à la grecque- oder Mäandermuster, eigentlich: Krückenschnitt), „Handtuchschnitt“ (Gehänge von Tüchern oder Bändern mit Schleifen und Quasten; noch 1833), „Raupenschnitt“ (Wellenbandmotiv), Weinlaub usw. oder auch die ganze Mantelfläche bedeckende Muster, wie den „Caroschnitt“ (abwechselnd glatte und matte Rauten) oder das Sternchenmuster (z. B. „glatt, bloß gesternelt“). — Ungleich reicher und üppiger ist aber der Schliff dickwandiger Einzelgläser und Sätze, wobei die „gesteinelten“ Muster in „Kreuzsteinel“ und „Spitzsteinel“

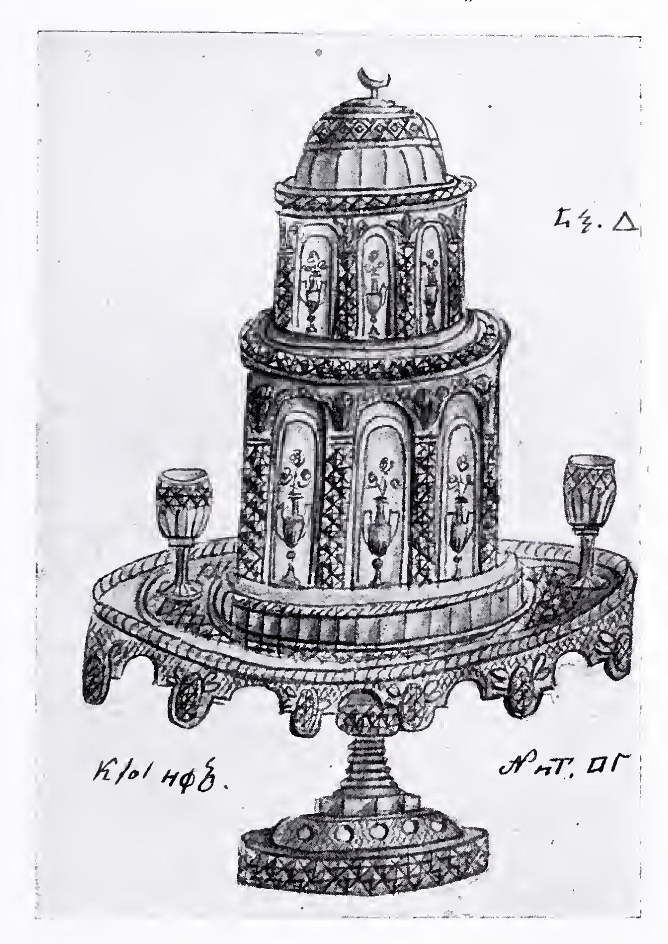


Abb. 321. Rosoglio-Aufsatz von Ignaz Palme & Co., Parchen, für die Prager Ausstellung von 1831.

geschieden sind; der Walzenschliff und der Schnarrenschliff bildet bei den Bechern auf der Bodenfläche einen „Walzenstern“ bzw. einen „Schnarrstern“ (auch „tief geschnarrt Boden“); auch der „Pflaumkernschliff“ (Mandorla-Motiv) wird genannt, ebenso „Permitten“ (Pyramiden, Dreieckzacken), doch gibt es gerade in „feinem“ und „superfeinem“ Schliff so zahlreiche, sehr reizvolle Variationen und Permutationen, daß dafür nicht annähernd die Namen ausreichen, vielmehr an deren Stelle eine in viele Hunderte gehende Numerierung der Muster tritt.

Hier zeigt sich bereits mehr als beim konservativeren Schnitt die große Phantasiefülle des Biedermeierglases, das sich gerade für die Schliffentfaltung zahlreiche neue Formen schafft, ja neue Bedürfnisse für Glasartikel erst erweckt, die früheren Zeiten

zum Teile unbekannt, zum Teile dem Edelmetall oder Porzellan vorbehalten waren. Zu der Zuckerdose tritt das offene „Zuckerkörbel", das „Zuckerkastel" (in rechteckiger Kofferform mit Scharnierdeckel), das „Zucker-Nappel" (in Wannenform mit zwei Handhaben) oder der Zuckerstreuer; Kompott- und Fruchtschalen mit Unterschalen (immer „Tatze" genannt), Butterdosen von ähnlicher Form, Butterfaßflaschen, der „Käsesturz" werden immer häufiger, ebenso „Kamm- und Zahnbürstelkasteln", „Seifenkasteln",

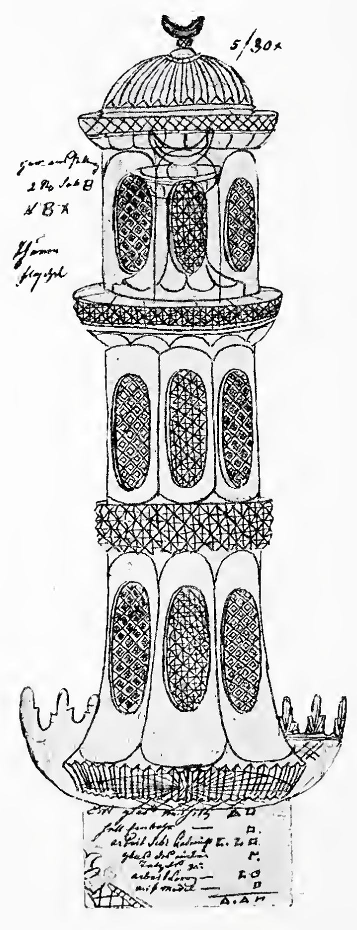


Abb. 322. Turmförmige Kölnisch Wasser-Flasche von Ignaz Palme & Co., Parchen, für die Prager Ausstellung von 1831.

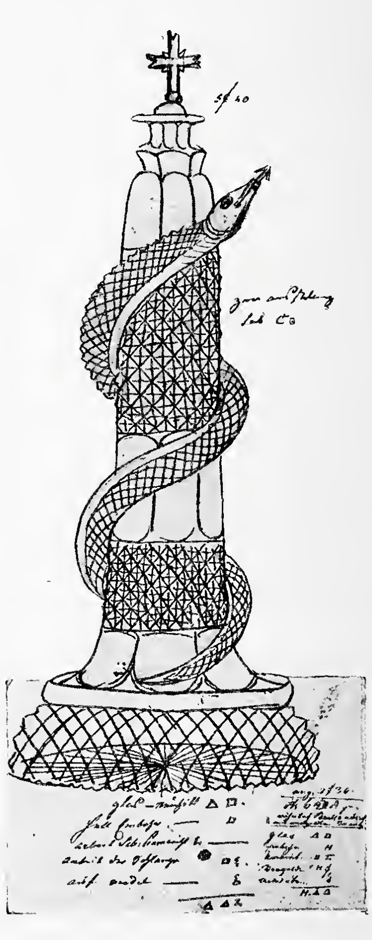


Abb. 223. Kölnisch Wasser-Flasche mit „Schlangenflakon zum Daranstecken", v. I. Palme & Co., Parchen, für die Prager Ausstellung von 1831.

„Messer-Bänkel", Zahnstocherkugeln, Salzgefäße von neuen Formen, Nachtgeschirre, Blumenzwiebelgefäße u. dgl. — Die vorwiegend bauchigen Flaschen bekommen als „Ringelbouteuillen" mehrere Halsringe und einen „Pilzstöpsel"; beliebt sind reich gesteinelte, aus zwei bis vier Teilflaschen zusammengesetzte Rosoliflaschen, ferner Rosoliaufsätze in Faßform oder noch reicherem, vasenförmigen Aufbau, sowie Zuckerwassergarnituren (bestehend aus Wasserflasche, Rumflasche, Zuckerbüchse, ein bis zwei Wassergläsern nebst „Tatze"). Zu den teils zylindrischen, teils würfelförmigen Tinten- und Streusandbehältern kommen verschiedene reichere Formen mit seitlichen Einguß-

öffnungen und Kielfeder-Tüllen, auch „calamari“ und „polverini“ genannt, da Spanien, Brasilien und Mexiko ebenso berücksichtigt werden müssen wie England, (ein „englisches“ Schreibzeug von 1835) oder Nordamerika; als neue Ergänzung zum Schreibzeug erscheint das meist eiförmige „Oblat-Vasel“. — Für die muhammedanische Kundschaft gibt es außer türkischen Pfeifenspitzen auch „Tabak-Boutellen“, „Schiras mit

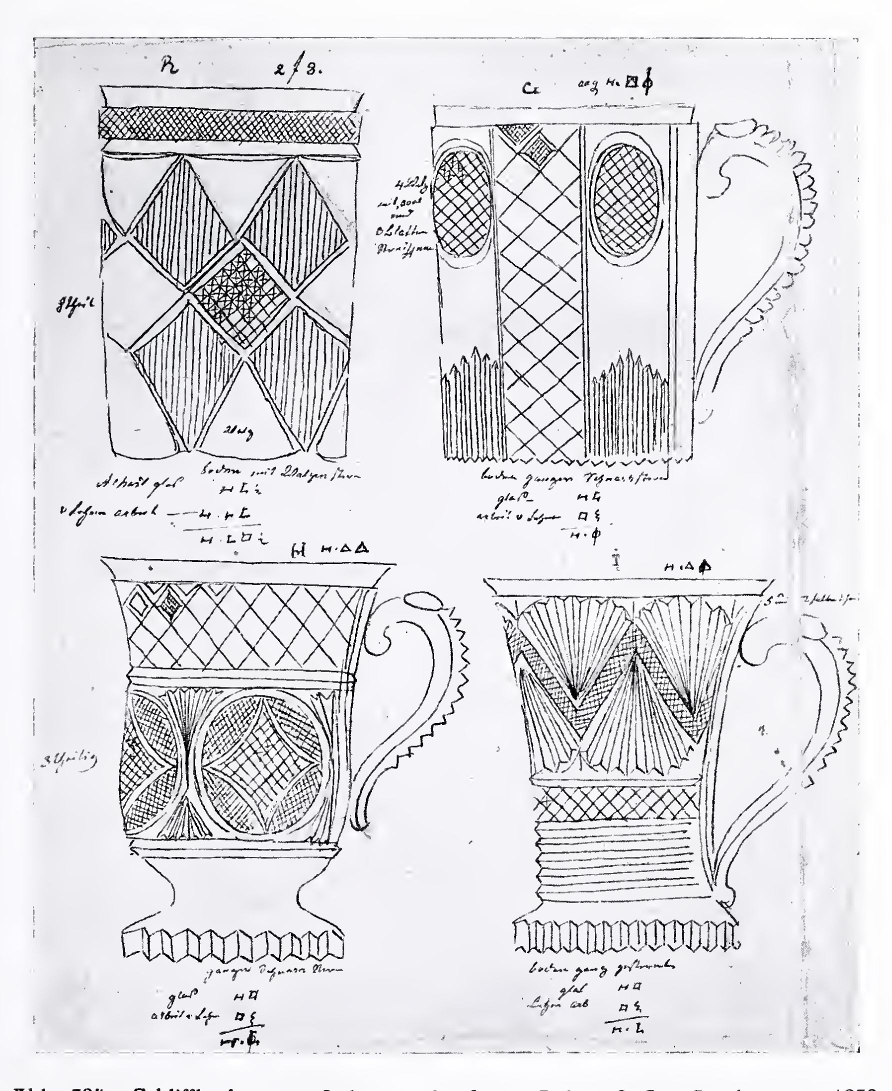


Abb. 324. Schliffbecher von Lehmann für Ignaz Palme & Co., Parchen, um 1830.

glattem Eisfuß“ oder „persische Schiras“ aus Farbenglas mit Vergoldung und Malerei. — Ein Lieblingsartikel des Biedermeierglases sind die Flakons, und zwar nicht nur die schmalen Rosenölfläschchen und die hohen schlanken Kölnischwasser-Flaschen, sondern auch die zahllosen Galanterien in reich geschliffenem Krystall- und Farbenglas in Form von Sternen, Kreuzchen, Fäßchen, Hennen, Frauen, Fischen, Stiefeln, Schnecken, auch mit „Prillglas“ und „Brons-Reiffel“, d. h. mit „Perspektiv“-Kombinationen von wechselnden Mustern. Geschliffene Pfeifenköpfe und Lichttellerchen fehlen auch nicht, und als in den vierziger Jahren die Färbungen in „Turquis“, „Alabaster“, Rosa,

„Neublau", „Annagelb", „Eleonorengrün" (beides Uran-Färbungen), „Isabella" wie die Rubinierungen das farblose Glas immer mehr einschränken, kommen auch die „Schellenzuggriffe" (1846) in reichen Schlifformen in Mode (Abb. 320). Aber nicht alles ist unmittelbar geschliffen; manches Glasobjekt wird — nach französischem Vorbild — als „geprest und überarbeit" bezeichnet. Immer mehr treten auch die Beleuchtungskörper auf, die heute das ausschließliche Arbeitsgebiet der genannten Haidaer Firma bilden; zuerst waren es nur „Klotzschalen", d. h. die unteren balusterschalenartigen, mit Holzklötzen gefütterten Endigungen von Glashängekronleuchtern, dann kamen Lampenfüße, Lampenstürze, „Tulipen-Zylinder" (nach oben erweitert), später Ampeln, namentlich aus Farbenglas (1846), sowie „agatierte Estral-Lampen-Stürtzen" mit Pariser

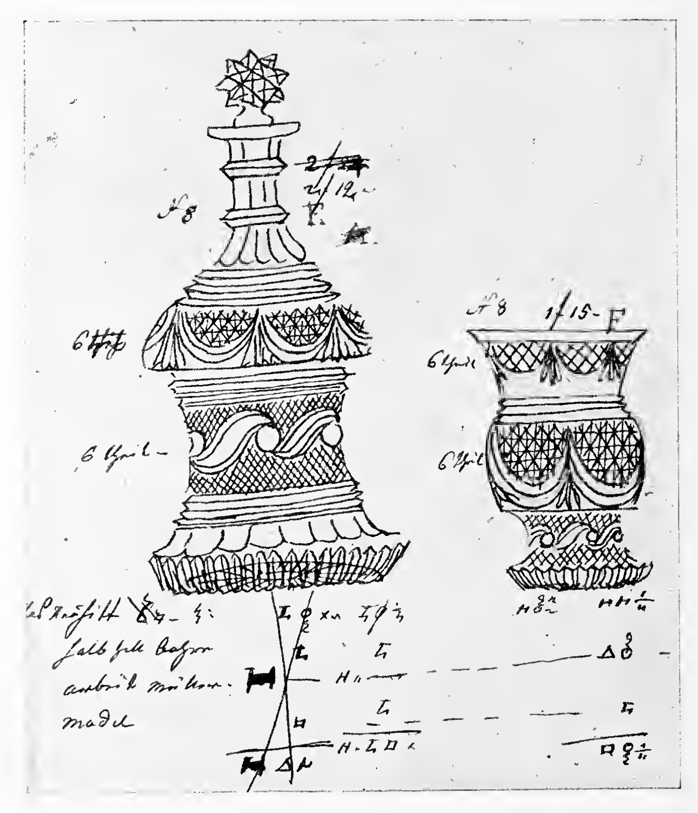


Abb. 325. Geschliffenes Krystallglas von Müller für Ignaz Palme & Co., Parchen, um 1830.

Zollmaßen und anderes hinzu. Auch Glasperlen, die die Firma 1858 nur in Kondition für H. Heald in Beirut übernahm, werden erwähnt.

Von großem Interesse ist es aber vor allem, daß sich an der Hand des Kalkulationsbuches vom Jahre 1827 (S. 103ff.) feststellen läßt, wie die besonders reichen Gegenstände ausgesehen haben, die Ignaz Palme & Comp. in Parchen im Jahre 1831 zur „Ausstellung der Industrie-Erzeugnisse Böhmens" nach Prag sandte und die der „Bericht der Beurtheilungs-Commission" (Prag, 1833; S. 49) wegen der „Vollendung der Arbeit", der „mühsamen Brillantierung" und des „kostbaren feinen Schnittes" lobt (obwohl ihnen keine Medaille zuerkannt wurde). Im anhängenden „Protokoll" werden sie (unter Nr. 1535) einzeln angeführt:

„Ein in Silberschliff brillantierter Rosoglio-Aufsatz für 12 Personen, wovon die

Bouteille mit einem Übersatze einen türkischen Tempel bildet und auf einer gestützten Taze steht — 29 fl 38 kr. C. M.“

Dieses offenbar nur für die Ausstellung hergestellte reiche Schliffobjekt war sicherlich das größte Renommierstück, das die genannte Firma überhaupt erzeugen ließ, so daß es sich uns im Bilde noch ein zweites Mal in einer feiner ausgeführten, getuschten Zeichnung (Abb. 321) erhalten hat; das Musterbuch nennt uns auch den Namen des Glasschneiders, von dem die Vasen in den Arkadennischen herrühren, nämlich Görner. Daß das Original noch irgendwo vorhanden wäre, ist kaum anzunehmen; bei der genannten Firma in Haida ist es jedenfalls nicht mehr. — Unter Nr. 1536 und 1537 der Prager Ausstellung von 1831 stehen: „2 Stück feinste desgleichen (d. h. auch in Silberschliff brillantierte) thurmförmige Fläschchen auf Köllnisch Wasser mit Übersatz und Unterlagen“ das Stück zu 5 fl. 30 kr. C. M. (Abb. 322) und ein ebenso geschliffenes Kölnisch-Wasser-Fläschchen „mit Schlangen-Flakon zum Daranstekken“ (Abb. 323) um 5 fl. 40 kr. C. M. — Auch diese beiden Stücke finden sich im Kalkulationsbuch I, S. 104, mit dem ausdrücklichen Zusatz „zur Ausstellung 1831“ deutlich und zwar in Naturgröße aufgezeichnet, nebst der Kostenberechnung und der Angabe, daß die Schleifarbeit von Sebastian Halmühl (?) ausgeführt ist, der auch als Verfertiger des ebenda (S. 103) abgebildeten, ebenfalls zur Prager Ausstellung gesandten fein brillantierten Toiletteflakons „vireckigt auf Art eines Postaments, der Stöpsel bildet ein Kreuz“ (um 2 fl. 50 kr. C. M.) genannt wird und sonst abgekürzt auch nur „Bastel“ heißt. Das „fein in Silberschliff brillantierte Zuckerschälchen mit Bronce-Hänkel“ (um 3 fl. 42 kr.) und der „brillantierte Pfeifenkopf“ mit Bronzebeschlag (um 3 fl. 15 kr.) sind ebenfalls auf derselben Seite abgebildet. Für die nähere Bestimmung, namentlich Datierung und Lokalisierung solcher besonders in altösterreichischem Privatbesitz und auf Adelsschlössern nicht seltenen Glasobjekte sind die Aufzeichnungen der beiden Kalkulationsbände von Ignaz Palme & Co. nicht unwesentlich.

Aber auch die Namen von Schleifern und Schnei-

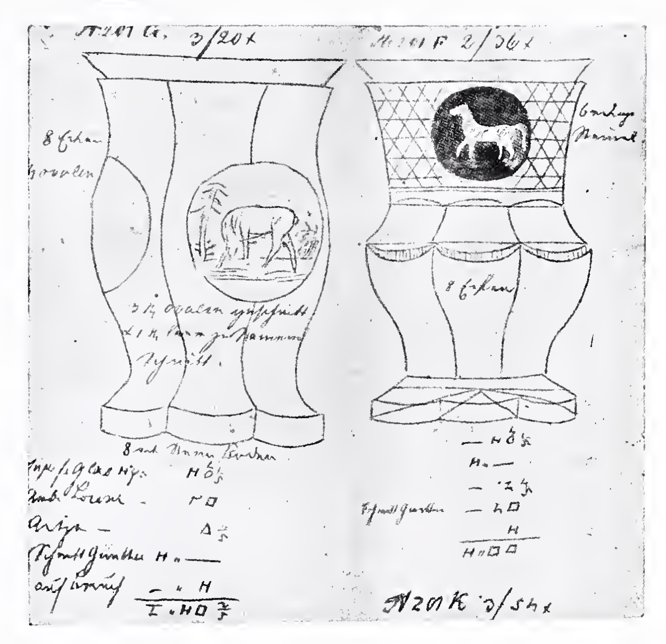


Abb. 326. Gekugelter Becher mit geschnittenen Tieren von Günther für Ignaz Palme & Co., Parchen, um 1830.

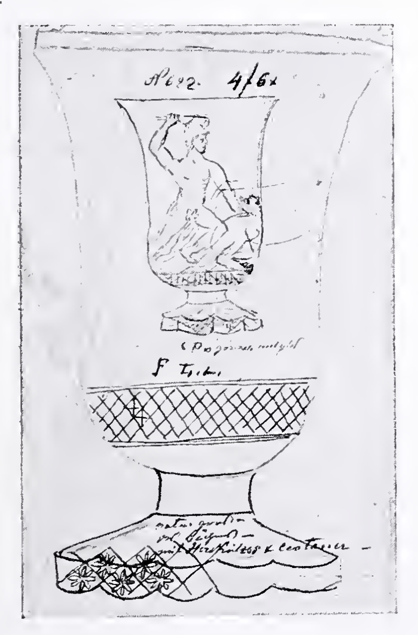


Abb. 327. Herkules-Kelch, geschnitten von Görner um 1830 für Ignaz Palme & Co., Parchen.

dern, die darin erwähnt werden, sind von Interesse, ob sie nun ausschließlich für diese Firma gearbeitet haben oder nur vorübergehend von ihr beschäftigt worden sind. Von Glasschleifern (Glaskuglern) lernen wir um das Jahr 1830 sonst kennen: Kaspar Franz, einen Heinrich und einen Lorenz (wahrscheinlich nur Vornamen), einen Klimt und einen Rost, besonders aber bei besseren Schliffgläsern einen Lehmann (Abb. 324), Hauptmann, Ignaz Knecht, Müller (Abb. 325) und Hegenbart, der aber zugleich Kuglergraveur ist, d. h. auch — ebenso wie Palme aus Steinschönau — mit dem Schnitträdchen umzugehen weiß; von Malern und Vergoldern: Pietsch, Scholz und einen Hicke aus Blottendorf; von Glasschneidern



Abb. 328. Urnenaufsatz für Likör, von Ignaz Palme & Co., Parchen, um 1830.

für ornamentalen Schnitt: Becknazel (Ignaz Beck), Teschinke und Brosche, für figuralen Schnitt: Günther[1]), der kleine Tiere, wie Pferde, Hirsche oder Hunde, in Kugelungen (Abb. 326) schneidet, und besonders Görner, von dem die Kalkulationsbücher außer seiner Mitarbeit an dem großen Tempelaufsatz von 1831 noch drei weitere und zwar figurale Arbeiten (II. Seite 93 und 94) nennen, nämlich 1. einen Fußbecher mit Friedrich d. Gr. und General Ziethen und Großherzog Carl bei Liegnitz 1767, 2. einen geschweiften Kelch von 14 cm Höhe, auf welchem der keulenschwingende „Herckuless und Centauer" im Kampfe[2]) dargestellt ist (Abb. 327) und 3. eine „Tulippe mit

[1]) Ob es sich etwa um Jugendarbeiten des nachher so volkstümlichen Karl Günther („Thomannlkorl" 1808—83) handelt, läßt sich nicht entscheiden.

[2]) Auffallend unter dem Einfluß der damals populärsten Skulptur, nämlich des Theseus als Minotaurosbesieger von Antonio Canova, jetzt im Wiener Hofmuseum, für die kurz vorher

3 parsen“, ein damals sehr beliebtes und von verschiedenen Glasschneidern immer wieder variiertes Thema.

Aus dem sonstigen überreichen Motivenschatz der genannten Musterbücher von Ignaz Palme & Comp. sei nur noch auf ein imposantes „Baccos Denckmal“, einen in Bronze reich montierten Urnenaufsatz als Likörservice (Abb. 328) hingewiesen, der an reichstem Walzen- und Steinelschliff die bisher genannten Arbeiten dieses überaus unternehmungslustigen und vielseitigen Glashandlungshauses von Parchen noch überbietet. Ob es sich nur um einen Entwurf handelt, auf Grund dessen erst eine feste Bestellung entgegengenommen werden sollte, ob dieses besonders in die Augen springende Ausstellungsstück tatsächlich ausgeführt wurde und sich gar vielleicht noch irgendwo erhalten hat, muß bis auf weiteres eine offene Frage bleiben.

# Vor der Lampe geblasene Arbeiten und Glasgespinste.

Die am Glasbläsertisch vor der offenen Flamme entstehenden Gegenstände gehören, sofern sie nicht wissenschaftlichen, d. h. chemischen, physikalischen, medizinischen, meteorologischen oder ähnlichen Zwecken dienen, zum guten Teil in das Gebiet der Spielerei, nicht der Kunst. Trotzdem sind seit den Tagen der Renaissance — ältere Stückchen haben sich in Folge ihrer außerordentlichen Gebrechlichkeit kaum erhalten — zahlreiche nette, kleine Kunststückchen vorhanden, die wenigstens an der Grenze von Kunst und Künstelei stehen und doch etwas mehr als lediglich kulturgeschichtliches Interesse verdienen. Namentlich war Venedig in diesen Kleinarbeiten, die das Färben, Blasen und Kneifen der muraneser Hüttentendenz gewissermaßen im Duodezformat widerspiegeln, also auf Schliff und Schnitt verzichten, schon im 16. Jahrhundert besonders leistungsfähig, und ihm folgte das ja in der Glasindustrie nie ganz selbständige Frankreich z. B. in Nevers; im Norden haben sich die geblasenen Kleinobjekte zunächst dort bemerkbar gemacht, wo auch sonst venetianische Einflüsse hervortreten, wie in Nürnberg oder Amsterdam, breiteten sich aber mit der Zeit auch dorthin aus, wo das zugehörige Rohmaterial, nämlich leichtflüssige Glasröhren oder Glasstäbchen in verschiedenen Farben, bequem zu haben war.

Die Biedermeierzeit knüpft an die alten Überlieferungen an, ohne etwas nennenswert Neues hinzuzufügen oder ihren Zeitcharakter besonders zu betonen; ihre Leistungen auf diesem Gebiet sind in der Regel nur Vergröberungen viel besserer, alter Vorbilder. Vollrunde Figürchen aus Glasemail — Mythologisches, Religiöses und namentlich Genrehaftes, wie Jagd, Bettler, Callotfiguren usw., wobei dereinst auch Golddraht herangezogen worden war — kommen kaum noch vor, ebensowenig Rosenkränze und sonstige Bijoux; ja selbst die vor der Lampe geblasenen Carthesianischen Teufelchen, die „Taucherlein“, wie sie z. B. im 17. Jahrhundert M. S. Hack in Nürnberg machte, sind nun — nach den Musterbüchern einzelner Glasfirmen zu urteilen — recht versimpelt.

1823 in Wien von P. von Nobile im Volksgarten ein besonderer Theseustempel errichtet worden ist. Vergleiche auch die in gleicher Richtung liegende Statue „Bellerophon und Chimäre“ von Johann Schaller, dem späteren Plastiker der Wiener Porzellanmanufaktur, die das „Archiv für Geschichte, Statistik usw.“ von Hormayr im Augustheft 1823 als besondere Tafel (von Jos. Trentzensky in Wien) abbildet. — Gläser mit Theseus nach Canova kommen wiederholt vor, so in einem ovalen Medaillon auf einem Spätempire-Henkelbecher im Kunstgewerblichen Museum in Prag oder auf einem Trinkglas der Auktion Leo Schidlof in Wien vom 19. September 1921, Nr. 578, usw.

In Venedig hat man sich zunächst industrialisiert: Geblasene Hohlperlen und aus diesen zusammengesetzte Halsketten — auch „Amazonen-Halsketten“ werden genannt — oder Ohrgehänge, Knöpfe oder Busennadeln neben kleineren Galanteriegegenständen in allen Farben werden geblasen. Benetto Polacco bekommt auf der ersten österreichischen Gewerbsproduktenausstellung in Wien 1835 eine Bronzemedaille; auf der dritten Wiener Ausstellung von 1845 taucht Anton Perutti aus Venedig, das ja damals noch zu Österreich gehörte, mit ähnlichen Arbeiten auf; aber gegenüber den venetianischen Mosaiken oder den Gegenständen aus gehackten und verwärmten Kleinperlen spielen diese Erzeugnisse keine nennenswerte Rolle.

Frankreich, das für Glasknöpfe und namentlich für fächer- oder garbenförmige Aigretten viel Verwendung hatte, bezieht diese zunächst (1820) noch aus Venedig oder kauft (1830) kleine Spielereien („Gobeleteries minuscules“), wie ein Nadelbüchschen, ein Zigarrenetui, einen Hund, eine Taube oder Maiglöckchen, auch in Böhmen; es nimmt aber (um 1830) auch in Nevers die alte Tradition wieder auf[1]). Auch der Emailleur Lambourg-Frabot in Saumur macht solche Sachen, u. a. auch ein Miniatur-Kaffeeservice (1833); die zierlichsten Lampenarbeiten, namentlich Knöpfe, auch Bleistifthalter, hat aber — auf den Pariser Ausstellungen von 1839[2]) und 1844 — Bonvoisin in Paris (Rue de Phélipeaux 18) aufzuweisen, dem sich noch eine andere Pariser Firma mit einem „sehr niedlichen“ Stockuhrgehäuse anschließt, nämlich Verdun & Gradelet (Rue du Petit-Bac).

In Deutschland, wo man zunächst die praktisch-wissenschaftliche Seite der Kleinglasbläserei auszugestalten bemüht ist[3]), verliert man sich auch bald in allerhand müßige Spielereien, zumal das Material hierzu überall leicht zur Verfügung steht; auch die Zechliner Hütte erzeugt (1844) bleifreie Glasröhren, die sich „besonders zu Glasbläsereien vor der Lampe eignen“[4]). Wir sehen auf der Berliner Ausstellung von 1844 verschiedene teils geblasene, teils aus gedrehten, verschiedenfarbigen Stäbchen und Splittern zusammengeklebte Kästchen, Schreibzeuge, Häuschen, Toiletten von Berliner Glasern und Glasergesellen[5]) (E. Hiltmann, J. Lewino, L. Targon und C. H. Wurtzel), ebenso ähnliche, nicht erfreulichere Arbeiten von C. Eckardt in Erfurt. — Dieselbe problematische Klebearbeit aus gesponnenen Farbenglasstäbchen mit Glasplatten treffen wir in Schlesien schon früher an, sowohl in Grunau bei Hirschberg, als auch in Breslau selbst. Unter den verschiedenen Beispielen, die sich damals mit Unrecht den Namen von „Glasmosaiken“ beilegten, sind besonders die Kulissenbilder mit Ansichten aus Breslau[6]) hervorzuheben, die von George Gottlieb Kuhnt aus Breslau herrühren und meist auch dessen Signatur tragen; dieser stammte aus Schmiedeberg, wo er als Sohn eines Glasers 1805 geboren wurde; 1829 erwirbt er

---

[1]) Brongniart & Riocreux: Description du musée céramique de Sèvres (Paris 1845). S. 385.

[2]) F. B. W. Hermann: Industrieausstellung Paris 1839, S. 300.

[3]) Vgl. Dr. Fr. Körner: Anleitung zur Bearbeitung des Glases an der Lampe zur Verfertigung der . . . physikalischen und chemischen Instrumente und Apparate. Jena 1831; mit fünf Tafeln und wissenschaftlichen Berechnungen; ohne Berücksichtigung der Spielereien. — Emanuel Schreiber: Die Glasblasekunst, sowohl auf der Glashütte, als an der Glasbläserlampe (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, 177. Band) Weimar 1854; mit neun Tafeln; allerhand Spielereien und gesponnene Arbeiten herrschen vor.

[4]) A. F. Neukrantz, Ausführlicher Bericht über die Gewerbeausstellung in Berlin, 1844 (Berlin 1845), S. 377.

[5]) Ebenda S. 381 und Amtlicher Bericht der Berliner Gewerbeausstellung 1844; III, S. 73.

[6]) Jahrbuch des Schles. Museums f. K. u. A. „Schlesische Vorzeit“, Breslau, VII. Band, 2. Hälfte, (1919) S. 292; Katalog der Breslauer Jahrhundertausstellung 1913, XXVI, Nr. 206, und Bild mit dem Breslauer Militärlazaret von 1838. — Die Berliner Sammlung J. Mühsam verwahrt ebenfalls ein solches Bild, „Ansicht des Sand-Stifts, der Kreuz-Kirche und des Doms zu Breslau“ mit der Bezeichnung „Glas Mosaick von Georg Kuhnt a Breslau“.

das Bürgerrecht in Breslau, wo er als Glasermeister und „Glasmosaikverfertiger" bis 1853 in den Adreßbüchern nachweisbar ist, siedelt dann nach Brieg über, wo er 1886 stirbt[1]. Das Schlesische Museum in Breslau besitzt neun Kuhntsche „Mosaik"-Bildchen, von denen hier „Krolls Wintergarten" im Bilde wiedergegeben ist (Abb. 329). Solchen harmlosen und liebenswürdigen Künsteleien, bei denen die Lampenarbeit hauptsächlich für die verschiedenfarbigen Glasstäbchen sorgt, stehen andere, ebenfalls schlesische gegenüber, die — allerdings erst später — die Glasbläserlampe zu Hilfe nehmen, um auf fertige Gläser, meist grünliche Roemer, einen Reliefschmuck, z. B. Weinlaubranken, in gleicher Glasfarbe aufzublasen; diese Gläser sind in der

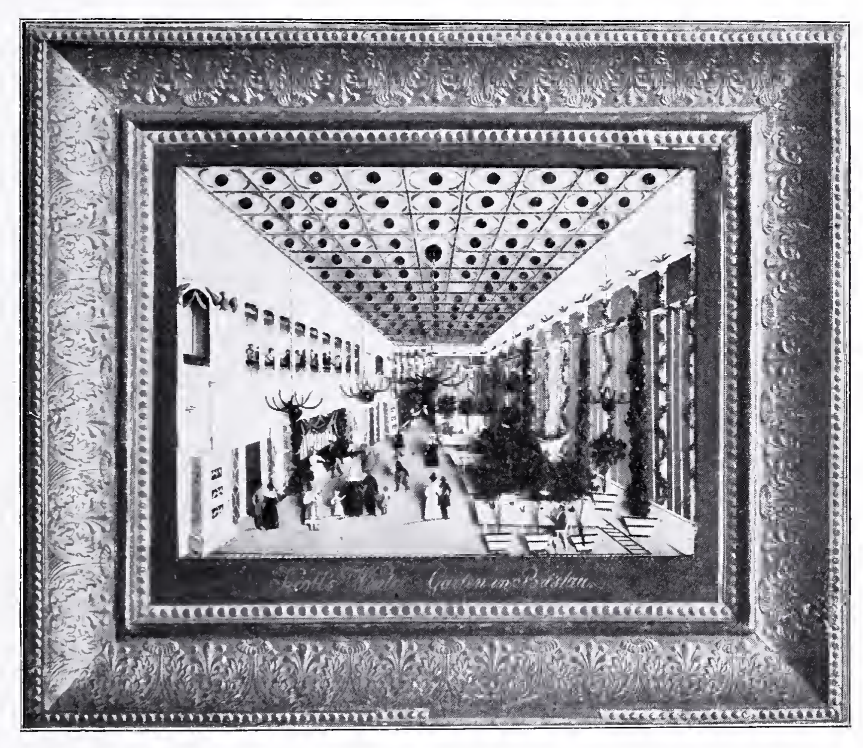


Abb. 329. Breslauer „Mosaik"-Bild von C. G. Kuhnt, um 1840.
(Breslau, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.)

Josephinenhütte gemacht worden, wo sich solche Beispiele, die man auch bei Geheimrat Prof. Dr. Partsch in Breslau antreffen kann, noch erhalten haben, aber auch in anderen Gegenden, z. B. in Dresden, wo 1845 der Glaser Carl Taggesell einen „Lichtschirm von Glas mit Verzierungen von gesponnenem, durch Glas befestigtem Glase" ausstellt[2]. — In Süddeutschland, und zwar in Württemberg wird uns etwas später (1864) der „Glaskünstler" Gottlieb Siegwart in Baiersbronn (O. A. Freudenstadt im Schwarzwald) genannt, der Modelle eines Segelschiffes, eines Hochaltars, einer Brücke und andere Kleinigkeiten anfertigt[3], sogar der Glasmaler

[1] Freundliche Feststellung von Prof. Dr. Erwin Hintze in Breslau, der auch auf die im Museum von Brieg verwahrten Bleistiftentwürfe aufmerksam macht.

[2] Katalog der Sächsischen Gewerbeausstellung zu Dresden 1845, S. 119, Nr. 641.

[3] Katalog der Gewerbeausstellung zu Rottweil a. N. 1864, S. 3.

Bührlen in Ulm hat z. B. auf der Stuttgarter Kunstausstellung von 1827[1]) u. a. auch farbige Figürchen von Lampenarbeit vorgeführt.

Das eigentliche Zentrum für alle Kleinglasbläserei aber wird schon seit der der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Thüringen, und zwar hauptsächlich Lauscha, wo sich die Lampenarbeiten — ohne Zuhilfenahme von Kitt, Pappe, Wolle u. dgl. — am materialgerechtesten entwickelt haben. Die zahllosen Vierfüßler und Vögel, namentlich Hirsche, Hunde, Pferde, Störche, Papageien usw., ferner Kutschen, Wiegen, Spinnräder oder Schiffe, aber auch viel Puppengeschirr, Nadelbüchschen u. dgl., von denen mitteldeutsche Museen, z. B. jenes von Erfurt, ganze Serien besitzen, sind ganz liebenswürdige Spielereien, die trotz des in jeder Werkstatt beibehaltenen Schemas dennoch, weil ja ein jedes solche Ding einzeln entsteht, mitunter auch individuelle Züge aufweisen, die manchmal auch eines gewissen Humors nicht entbehren. Das Leipziger Kunstgewerbemuseum bewahrt sogar das ganze letzte Abendmahl Christi in gleicher Art. Diese Kleinigkeiten wären wahrscheinlich weniger beachtet worden, wenn nicht schon seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts verschiedene wanderlustige „Kunstglasspinner" überall herumgezogen wären, um solche „Kunststücke" in allen Städten wie auf Märkten vor jedem Publikum mit ihren paar Glasröhrchen und Farbenglasstengeln an der Weingeistflamme zu blasen. Christian Greuner[2]), offenbar aus der weitverzweigten Thüringer Keramiker- und Glasmacherfamilie Greiner, hat schon 1802 z. B. in Prag, Wien, Berlin und anderwärts solche Wandervorführungen, die ein ganzes Jahrhundert üblich blieben, veranstaltet. — Ein anderes Familienglied, Johann Thomas Greiner[3]), hat die gleiche Arbeit ins Fichtelgebirge verpflanzt und in Bischofsgrün allerlei geblasene Spielsachen und Arbeiten aus gesponnenem Glase sowie auch Hohlglasperlen verfertigt.

Auch in Schlesien und Böhmen sind vor der Lampe geblasene Spielereien schon im 18. Jahrhundert geläufig, z. B. in Meistersdorf, wo Joseph Frietz (von 1720 bis nach 1795)[4]),. wie auch in Langenau, wo der 1733 zu Glatz geborene Joseph Wolf[5]) sich auf diesem Gebiet besonders ausgezeichnet haben; Wolf hatte 1788 nicht nur einzelne Tiere, Obst, Bäume oder Blumen, sondern sogar einen großen venetianischen Lustgarten am Meer ausgeführt. Das Städtische Museum in Prag besitzt einen großen Tafelaufsatz, der ihm zugeschrieben wird: Eine große Laube mit zwei Springbrunnen, mehreren Pilonen und Obelisken nebst Staffage; ein noch größerer, dreiteiliger Louis XVI-Tafelschmuck dieser Art steht im fürstlich Lobkowitzschen Schlosse von Raudnitz; er besteht aus einem großen und zwei kleineren Tempeln nebst Umgebung, alles aus farblosen Stäbchen mit farbigen Auflagen. Verwandt sind auch der Freundschaftstempel aus Glasstreifen, Spiegelchen, Glasblumen und Muscheln im Schloß Tiefurt bei Weimar und zwei Bilder im Stiftsmuseum von Klosterneuburg, die auf Spiegelunterlage gesponnene Blumenkörbe zeigen[6]). — Häufiger, weil natürlich viel absatzfähiger, waren aber die kleinen Arbeiten aus gesponnenem Glase, namentlich Kästchen aller Art, von denen eines — im Städtischen Museum in Prag — von 1789 stammt. — An solche Stückchen hat auch der vielgewandte Friedrich Egermann in Blottendorf angeknüpft, als er bei der Prager Ausstellung

---

[1]) Kunsblatt (Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände XXI), Nr. 63 vom 6. Aug. 1827, S. 251.

[2]) G. J. Dlabacž: Künstlerlexikon für Böhmen (Prag 1815), I, S. 494.

[3]) Chr. Schmitz: Industrie in Bayern (1836) I, S. 101.

[4]) Dlabacž a. a. O., I, S. 429.

[5]) Ders. a. a. O., III, S. 399, nach Rieggers Statistik von Böhmen, Heft II, S. 417—419.

[6]) Diese könnten auch Arbeiten aus Wien sein, wo noch später gerade solche farbige Blumenkörbchen und Blumenständer z. B. von J. Berka (1873) gemacht wurden; vgl. B. Bucher, Die Glassammlung des Österr. Museums S. 123.

von 1829 (Nr. 1206) „ein Bouquet von glasseidenen Blumen“ in einer Edelsteinvase vorführt, und bei der von 1831 (Nr. 1300ff.) seinen Lithyalinobjekten und anderen hervorhebenswerten Gläsern auch „Glasspinner-Gegenstände“ eigener Erzeugung hinzufügen zu müssen glaubt, wie „feingearbeitete“ Schmuckkästchen (zu 2 fl. 12 kr. C. M.), ein Spinnrädchen (1 fl. 30 kr.), eine Garnweife (1 fl. 30 kr.), sogar einen Mannshut (um 9 fl.), aber auch nützliche Alkoholometer und Thermometer. Geblasene Geräte für Physik und Chemie neben Hohlglasperlen und anderen Lampenarbeiten in venetianischer Art waren auch die bei den Ausstellungen von Prag 1836 und Wien 1845 ausgezeichneten Objekte von Karl Pattermann[1]) in Przichowitz bei Reichenberg; auch in Albrechtsdorf bei Gablonz wird Hohlglasperlen-Erzeugung betrieben.

Im Anschluß an diese Lampenbläsereien seien auch die ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert übernommenen „Flaschenkunststücke“[2]) gestreift, bei denen verschiedene Spielereien in Flaschen eingeschlossen wurden, z. B. ein Pudel[3]) oder aber, wie in einer Flasche im Museum von Eisenach, ein Pastor vor dem Altar; dieses Stück wird durch die Signatur „E. Fichsel aus Ilmenau, 1838“ als thüringisches Erzeugnis festgelegt. Bei anderen solchen voikstümlichen Scherzen, die auch in der Biedermeierzeit noch an den verschiedensten Orten, auch in Bayern, Tirol, am Rhein, in der Schweiz, selbst in Rußland immer wieder gemacht wurden, besteht das Vexier-„Eingericht“ nicht aus Glas, sondern aus Holz, Pappe, Stoffrestchen, Flitter aller Art, die zu Webstühlen und Garnhaspeln, Kreuzigungsszenen, Altären oder Leidenswerkzeugen, Schiffen, ja ganzen Bergwerken zusammengefügt sind. Ein solches Bergwerk in einer Flasche des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau wurde laut Zettel von F. Hammer in Gottesberg 1802 gefertigt, ein Webstuhl in einer Flasche des Historischen Museums in Bern trägt die Signatur: Johannes Nußbaumer zu Mühledorf 1828. Noch für die Mainzer Industrieausstellung von 1842 (Nr. 518) hat ein Jakob Schmidt in Rüdesheim vier Fäßchen und eine Butte in einer Glasflasche eingeschlossen, und spätere Arbeiten, meist mit einem Altar, von Bauern aus Nowgorod gemacht, kann man in russischen Sammlungen antreffen, — uralte Scherze, die nicht aussterben.

Die Glaskleinbläserei vor der Lampe, namentlich jene von Thüringen, zu der wir noch einmal zurückkehren müssen, hat erst viel später neben den zierlichen Figürchen einerseits und dem nützlichen Laboratoriumsbedarf anderseits noch eine Spezialität entwickelt, die erst in unseren Tagen einen großen Umfang angenommen hat, jedoch keineswegs zu den stolzesten Glaserzeugnissen gezählt werden darf. Es ist dies der meist nicht sehr geschmackvolle Christbaumschmuck, dessen Massenerzeugung aber erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts anhebt. Noch in die Biedermeierzeit (um 1835) dagegen fällt der Anfang der Heimindustrie der künstlichen Augen in Lauscha, die auf Ludwig Friedrich Müller-Uri (1811 bis 1888) zurückgeht[4]), aber erst seit der Einführung des Kryolithglases (1867) einen großen Aufschwung genommen hat. Vom Altertum, das bereits (nicht naturalistische) Glasaugen bei Bronzeplastiken kennt, bis in die Empirezeit waren recht einfache Erzeugnisse solcher Art für Statuen, später für ausgestopfte Tiere und Puppen, zuletzt — aber noch in Emailmalerei auf Gold oder Kupfer — auch für Menschen üblich

[1]) Der Bericht über die dritte österr. Gewerbeausstellung in Wien 1845, S. 108, schreibt — auch in den Registern — den Namen: Dallermann.

[2]) W. Herbert: Flaschenkunststücke, in der Berliner „Woche“ 1911, Nr. 3, S. 119ff., wo aber ältere Stücke nicht berücksichtigt sind.

[3]) Berlin, 1857. Auktion Lepke, 1920; Nr. 865 Flasche mit Initialen von 1827, darin ein Pudel aus Milchglas.

[4]) Erk in der „Festschrift von Lauscha“ (1897) S. 25, 26, 40ff. — Vgl. auch die Zeitschrift „Sprechsaal“ (Coburg) 1911, S. 100 und 113; 1913, S. 372.

Zwar wird bereits Geronimo Fabrizi in Venedig 1617 als erster Verfertiger von künstlichen Menschenaugen genannt, und die Nürnberger Glasbläserfamilie Hack hat schon im 18. Jahrhundert diese Produktion wesentlich verbessert; aber erst dem Emailleur Charles Francois Hazard († 1812) in Paris sollen naturtreue Glasaugen gelungen sein, dem sich Mirauld, Desjardin und namentlich Boisseneau anschlossen, ebenso die beiden Engländer Halford in London und Pache in Birmingham, sowie der Schwede Cedergren in Stockholm. Benetto Polacco in Venedig stellt Glasaugen 1835 in Wien aus[1]), und die beiden Pariser Spezialisten Noël (Rue du Temple 101) und Chapée (Rue St. André des arts 14) 1839 in Paris[2]); sonst werden in der Biedermeierzeit auf diesem Gebiet noch Plaschka in Dresden, Anton Schwefel in Wien[3]) und Jerak in Prag (1854) genannt, welche beide aber auch andere Glaskleinbläsereien, wie Früchte, Blumen, Tiere, sowie physikalische Geräte hergestellt haben. Aber alle Konkurrenten wurden schließlich von Ludwig F. Müller-Uri und seinen beiden Söhnen übertroffen, von denen Friedrich Adolf Müller die medizinische und kunsttechnische Individualisierung zur höchsten Vollendung steigerte und die Firma nach Wiesbaden verlegte. —

Zu den Arbeiten der Lampen-Glasbläser gehören aber auch die Übergriffe in das Gebiet der Textilkunst, die Herstellung der Glaswolle, die ja dieser Gruppe von Arbeitern schon längst den Namen der Glasspinner verschafft hat, und der aus dem gesponnenen, elastischen, glänzenden Glasfaden erzeugten Gegenstände, hauptsächlich von Geweben. Schon Réaumur (1713) hat dies angeregt, und die Biedermeierzeit nimmt diese Frage wieder auf, indem die österreichische Regierung 1825 dafür einen Preis ausschreibt[4]). Während man im 18. Jahrhundert z. B. gesponnene Glasperücken — wie etwa die für August den Starken in der Dresdner Porzellansammlung — zunächst als Kuriositäten schätzte, bald aber wegen ihres größeren Gewichtes und wegen der Gefährlichkeit abbrechender Teilchen für das Auge wieder aufgab, benutzte man später allerlei gefärbte Glashaare zu Spielereien, wie zu den großen Tieren von Lambourg, deren vielfach gestreifte Felle aus aufgeklebter Glaswolle bestanden. — Mit Glasgeweben, deren Glanz, Unverbrennlichkeit und Waschbarkeit die Zeitgenossen gerne einseitig hervorheben, während sie die geringe Haltbarkeit ebenso verschleiern, treten auf den Wiener Ausstellungen zunächst zwei Venetianer auf, nämlich Benetto Polacco (1835) und Jacopo Tomasi (1845), der seine mit Glasfäden durchwebten Tapeten auch auf der Pariser Ausstellung von 1855[5]) vorführt; ihnen war schon Olivi in Venedig 1836 mit seinem Verfahren, den Glasfaden durch Dampfbehandlung geschmeidig zu machen[6]), vorausgegangen. Aber auch die Franzosen bemächtigen sich bald dieser Spezialität, besonders Dubus-Bonnel in Lille (Patent von 1837[7]); Pariser Ausstellung von 1839) und Bonvoisin (Pariser Ausstellung von 1844)[8]). So sind die goldenen Adler und Napoleon-N im Pariser Invalidendom in die dunkelviolette Wanddraperie aus Glasfäden eingewebt. Als der letzte und bedeutendste Vertreter der Glasgewebe wird Jules de Brunfaut (geb. 1819) genannt, der sich nicht nur in Venedig und Thüringen, den beiden Hauptsitzen der Glasspinnerei, umsah, sondern auch in den verschiedensten europäischen Städten, wie

[1]) Bericht über die 1. österr. Gewerbsproduktenausstellung in Wien 1835, S. 260.
[2]) F. B. W. Hermann: Die Industrieausstellung zu Paris 1839 (Nürnberg 1840), S. 317.
[3]) Bericht über die 3. österr. Gewerbeausstellung in Wien 1845, S. 108, Nr. 864.
[4]) Emanuel Herrmann: Die Geschichte der Glasspinnerei (Miniaturbilder aus dem Gebiete der Wirtschaft; neue Ausgabe I); Halle 1876, S. 15.
[5]) Paris, Exposition 1855, Catalogue officiel, S. 244, Nr. 770.
[6]) Dinglers Polytechn. Journal LXII, S. 341, und LXXI, S. 415.
[7]) Ebenda LXIV, S. 318, und LXXI, S. 415.
[8]) Brongniart u. Riocreux a. a. O. S. 385, Nr. 327 und 329.

Petersburg, Königsberg, München und schließlich Wien (Petersplatz 12, zur Zeit der Wiener Weltausstellung 1873[1]) in Wien I, Haarhof 2, nachher seine Witwe) seine „Kunst" anstaunen ließ, die noch Jahrzehnte weitervegetierte, um schließlich auf der Ausstellung von Chicago (1893) feierlich zu Grabe getragen zu werden.

Die vormärzliche Zeit, die schon auf anderen Gebieten für Spielereien aller Art viel übrig hatte, begünstigte auch die Glasbläserei vor der Lampe, die später glücklicherweise wieder auf die ihr angemessenen Gebiete des Laboratoriumbedarfs und der künstlichen Augen zurückgedrängt wurde. Einer weiteren Steigerung wären auch die verschiedenen Künsteleien kaum fähig gewesen.

## Glasperlen-Dekor.

Zu den liebenswürdigen Erzeugnissen der Biedermeierzeit gehören auch die mit bunten Glasperlen umstrickten Mundbecher. Diese sind natürlich nicht in den Fabriken entstanden, nicht einmal von den Glasraffineuren als Handelsware in Auftrag gegeben und vertrieben worden, sondern nette Arbeiten und Geschenkartikel von Frauen und Mädchen, die die kleinen „venetianischen" Glasperlen auch sonst zu den mannigfaltigsten Aufgaben zu verwenden in reicher Erfindungskunst miteinander wetteiferten, nur selten auch käufliche, aber nie in großen Massen hergestellte Objekte[2]).

Einzelne, dafür besonders eingerichtete Fabriken (mit Laufgängen usw.) lieferten nur das Rohmaterial. Die großen, massiven „a spiedo" gewickelten Perlen[3]), wie man sie jetzt noch z. B. im Fichtelgebirge (aber nicht mehr an der Lampe, „alla fume", sondern am kleinen Glasofen) erzeugt, oder die großen, vor der Lampe geblasenen, später auch façonnierten und mit Lackfarben oder Metallverspiegelung gefüllten Hohlperlen, die sich gerade so wie die ebenfalls hohlen, aber mit Wachs und pulverisierter Perlmutter, später mit Fischschuppenessenz gefüllten Imitationen echter Perlen[4]) nur zum Auffädeln auf Perlketten oder zum Benähen eignen, sollen uns hier ebensowenig beschäftigen, wie die erst etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beliebten großen, meist facettierten (auch geschliffenen) bunten „Glaskorallen", aus denen man plumpe Klingelzüge, Lampen- und Wandkorbbehänge, Vorhangspangen, Leuchtermanschetten und ähnliches machte, als man die Zeit für die viel mühsameren, aber ungleich reizvolleren Sächelchen aus den feinsten kleinen Strick- und Stickperlen nicht mehr aufwenden wollte.

---

[1]) Bei der Wiener Weltausstellung waren von Brunfaut zu sehen: Ein Meßgewand, ein Hut, ein Muff, ein Kragen, eine Morgenmütze, ein Sophakissen, eine Lampentasse, Federn und Glaswolle (Amtlicher Catalog; Gruppe IX, Nr. 275).

[2]) Vgl. G. E. Pazaurek: Glasperlen und Perlenarbeiten aus alter und neuer Zeit (Darmstadt 1911), S. 16ff.

[3]) Große, teils hohle, teils massive Perlen für Schnüre, Kolliers, „Amazonen-Halsketten", Rosenkränze usw. stellen auf der 1. Wiener Gewerbeprodukten-Ausstellung 1835 hauptsächlich die nachfolgenden Firmen aus: Benetto Polacco in Venedig, Giov. Batta. Bonino in Mailand, Heinrich Goeble in Gablonz und Ferdinand Unger in Liebenau (Bericht S. 259ff., 269 und 277); sonst sind noch Blaschka & Söhne in Liebenau und Zenkner in Josefsthal zu nennen. — Die französischen Perlenfabriken von Marion Bourguignon, J. J. Petit, C. Valès und Lelong & Truchy erwähnt Brongniart in seinem Sèvres-Katalog (1845) S. 386, ebenso die „charlottes" von Tissot (S. 364).

[4]) Die falschen „Franzperlen" macht in der Biedermeierzeit hauptsächlich Johann Wagner in Mainz, der bei der Mainzer Ausstellung von 1842 eine besonders reiche Kollektion auch von anderen Perlen (Nr. 347) vorführte. Vgl. „Verzeichnis" dieser Ausstellung S. 95 und Hektor Rößler (Bericht über die Industrieausstellung in Mainz), S. 277. — In Wien hebt der Ausstellungsbericht von 1835 (S. 263) als Spezialisten von Kunst- und Wachsperlen den Johann Keimel in der Dorotheergasse 1108 hervor.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als noch Zeit und Geld nicht gleichgestellt wurden, setzte man die Perlenarbeiten, die schon im 18. Jahrhundert mit ausschließlich venetianischem Material zu reicher Entfaltung gebracht worden waren, umso lieber fort, als mit jedem Jahrzehnt die Farbenskala reicher wurde. Bis zu 150 Nummern, mitunter sogar noch mehr[1]), in den verschiedensten transparenten und opaken Farben und in allen Größen (von 25—34 Stück auf die Zolllänge) in Bünden („Mazzen") zu 12 Büscheln von je 10 Schnürchen konnten von den Fabriken umso wohlfeiler[2]) geliefert werden, als die venetianischen Firmen — wie J. Bassano, Fratelli Dalmedico di Giacomo, Dalmistro & Errera, Moschini Suppiel & Cie. — und der Pariser Edme. Voizot anderwärts, besonders in Nordböhmen — z. B. von F. Unger & Cie. in Tiefenbach —, lebhafte Konkurrenz bekamen und die Einführung der eisernen Rotationstrommel von Louis Bussinich (1817) statt der alten Kupferpfanne, in der die gehackten Kleinperlen zum Verwärmen beständig gerührt werden mußten (Gemälde von van Loo in der Galerie von Kopenhagen), die Erzeugung ganz wesentlich vereinfachte.



Abb. 330. Ranftbecher mit Glasperlen umstrickt, Wien, um 1820. (Sammlung Pazaurek.)

Die Verarbeitung der venetianischen Kleinperle — der Name „Glasschmelz", der für diese auch gebraucht wurde, ist, weil mehrdeutig, lieber ganz auszuscheiden — erfolgte in den weitaus meisten Fällen durch die Strickerin, nicht durch die Stickerin. Nicht nur dort, wo in gestrickten Arbeiten aus Baumwolle oder Seide — z. B. Tabaksbeutel, Arbeitstäschchen, Geldbörsen, Häubchen, Handschuhe, selbst Strumpfröhren — einzelne Buchstaben, Namen, Sprüche, Jahreszahlen oder kleinere Ornamente mit eingefügt wurden, sondern auch da, wo die Glasperlen ohne Zwischenräume den ganzen Grund in Anspruch nehmen, was mit Ausnahme von Kleidungs- oder Wäschestücken aus Tuch, Samt oder Leinen seit etwa 1820 weitaus vorherrscht, bei Bucheinbänden, Lichtschirmen, Tischplatten-Einlagen (unter Glastafeln) oder dergleichen auch früher die Regel bildet, — fast überall besorgt die Strickerin, die charakteristischste Vertreterin der weiblichen Handfertigkeit der Biedermeierzeit, die weitere Verarbeitung. In den weitaus meisten Fällen wird in dieser Beziehung in der Familie selbst der eigene Bedarf gedeckt und daher auch „Aus Liebe" oder „Aus Freundschaft", wie so viele Objekte ausdrücklich versichern, dem betreffenden Gegenstand — einem umstrickten Pfeifenrohr, einem Zundertäschchen, Kielzahnstocher nebst Etui, Serviettenband u. dgl. — eine nicht zu knappe Dosis empfindsamer Sympathiegefühle beigegeben; mitunter besorgt allerdings auch eine arme Strickerin die Ausführung für eine bequemere, aber kapitalkräftigere Auftraggeberin durch eine „angefangene" (d. h. fast fertig ausgeführte) Arbeit, und an einer Stelle, nämlich in

[1]) F. Unger & Comp. in Haida und Tiefenbach brachten sogar rund 200 Farbentöne in 19 Größen auf den Markt.

[2]) Die billigsten Strickperlen waren die schwarzen, die um $4^1/_2$ kr. C. M. für den Bund zu haben waren, die teuersten die in Goldrubinfärbung um 23 kr. C. M. — Die schwersten sind die gelben, die leichtesten die blauen; doch hat man den Gewichtsunterschied fast niemals, nicht einmal bei Kinderhäubchen, berücksichtigt.

Rechberg bei Schwäbisch Gmünd, bildete sich sogar eine Hausindustrie der Perlenstrickerei, die durch die Industriallehrerin Josephine Neher († 1826) eingeführt wurde und im Zusammenhange mit Gmünder Silberbügelfabrikanten über ein Menschenalter in hoher Blüte stand.

Die mit venetianischen und böhmischen Kleinperlen umstrickten Gläser (die derberen, umstickten sind seltene Ausnahmen) wurden aber dort nicht hergestellt, sondern haben — so viel sich heute noch verfolgen läßt — vorwiegend zwei Ausgangspunkte: Wien[1]) für die ältere Zeit und St. Petersburg für die späteren Jahrzehnte. Geschliffene Krystallglasbecher von Walzenform bildeten in den Tagen Napoleons den Anfang; auf solche Gläser ließ sich der gestrickte, zylindrische Glasperlenmantel, der mitunter auch eine Bodenfläche mit einem Stern oder einer Rosette aufweist, am leichtesten aufschieben, hielt allerdings auch am wenigsten fest; deshalb wurden vielfach Glasbecher gewählt, die zwischen Brillantierung oder sonstigem Schliff einen möglichst breiten, glatten Fries freiließen, der die aufgesteckte Manschette einigermaßen hielt. Noch besser aber eigneten sich dafür die in der Mitte eingezogenen oder die leicht geschweiften Becher, namentlich aber die seit etwa 1815 immer häufigeren Wiener „Ranftbecher", deren vortretender, fast stets sorgfältig geschliffener Fußwulst ein Abgleiten der umlaufenden Perlenstickerei am besten vereitelte (Abb. 330). In einzelnen Fällen, wie bei dem Schliffbecher der Fachschulsammlung von Steinschönau (Abb. 331), ist der mittlere Reifen zur Aufnahme der hier natürlich besser geschützten Perlenstrickerei besonders eingeschliffen. — Zu allen diesen Arbeiten werden ausschließlich die kleinen venetianischen oder venetianisierenden Strickperlen verschiedener Feinheitsgrade verwendet, nie der „Stiftenschmelz" („cannelloni"), die 3—7 Linien langen, häufig mit Atlasglanz versehenen Stabröhrchen, die in Stickereien eine nicht geringe Rolle spielen, zum Stricken jedoch nicht tauglich gewesen wären. Unter die Glasperlen mischen sich mitunter auch vergoldete Metallperlen gleicher Größe. Den Grund bilden in der Regel farblose oder opalweiße, später immer häufiger alabasterblaue Perlen.



Abb. 331. Perlumstrickter Schliffbecher, um 1830.
(Steinschönau, Fachschulsammlung.)

Die Motive der perlumstrickten Gläser sind die gleichen wie bei den sonstigen Perlenarbeiten der Empire- und Biedermeierzeit, doch herrschen — der eng begrenzten Fläche wegen — Blumenfriese und Zweigranken, einfache geometrische Ornamente und Namen[2]) vor, letztere oft in Metallperlen. Auch Datierungen

[1]) Sonderbarerweise war Berlin für diese Arbeiten kein Boden, obwohl es doch der Mittelpunkt der gedruckten Stickmustervorlagen für die ganze Welt wurde, von denen sich auch ein Teil für Glasperlenarbeiten gut verwenden ließ. Vom Jahre 1810 bis 1844 (Amtlicher Bericht der Allgem. Ausstellung in Berlin, III, S. 175ff.) waren daselbst rund 50000 gedruckte, meist handkolorierte Stickmustervorlagen verlegt worden.

[2]) Ein umstrickter Becher mit Rosen- und Vergißmeinnichtkränzen der Sammlung Figdor in Wien, die noch zwei andere, besonders reiche Gläser derselben Art besitzt, trägt den Namen „J. B. Wallishausser"; ein Glas der Sammlung Bertha Kurtz in Wien zeigt die Widmung

kommen vor, so (in Gold) „K. M. 1832“ auf einem Glase mit Rosen in der Sammlung Waldes in Prag-Wrschowitz, ferner „Zum Andenken 1848“ nebst Blumen auf einem sonst noch mit Rosenschnitt dekorierten Becher bei Musikdirektor Dr. Richard Strauß in Garmisch und „Andenken 1853“ (in Gold) neben bunten Rosen auf einem bereits urangrünen, geschweiften Becher der Sammlung F. F. Palme in Steinschönau. An Feinheit erreicht das letztgenannte späte Glas die Perlenstickerei seiner Vorgänger nicht mehr.

Auch von den russischen Glasperlenarbeiten, die man z. B. in der Spezialsammlung Troinitzky, des Direktors der Eremitage in Petersburg, gut verfolgen kann, sind die früheren die besseren. Die gestrickte Hülse einer Votivkerze mit feinen Blumen auf weißem Grunde nebst russischen Namen, alles in Schliffperlen, stammt von 1832, ein kurzes Pfeifenrohr mit braungoldenen Blättern und weißen Blümchen auf dunkelblauem Grunde, ebenfalls in Schliffperlen, von 1834; ein Rechteck-Lichtschirmbild mit zwei Adlern, einer Leier und Weinranken, bunt auf farblosem Grunde, trägt das Datum „2. Juni 1839“, und eine sehr gute Perlentasche mit Blumen auf Opalgrund und Silberbügel von Riga das Datum: 16. Februar 1838. Auch unter den sonstigen Glasperlenarbeiten der Sammlung Troinitzky — z. B. ein rundes Lichtschirmbild mit Madonna, ein quadratisches Heiligensymbol mit Wundmalen und weißen russischen Inschriften auf schwarzem Grunde, Hülsen für Kreide beim Kartenspiel, polnische Lampenzylinderhütchen, Dochtscheeren-Untersätze, ein Täschchen mit Chinoiserien, ein Bürstenrücken mit der Taubenschale nach dem römischen Mosaik im Capitolinischen Museum, der wir bereits auf Kothgasser-Gläsern begegneten, Tabakdosen und kleine, kreisrunde Bügeltäschchen mit Sternen (die zum Unterschied von den meisten österreichischen Arbeiten auf den beiden Seiten nicht verschieden sind, sondern sich gewöhnlich wiederholen) usw. — befinden sich umstrickte Hohlgläser nicht. Und doch sind auch diese sicher in Rußland gemacht worden, und zwar nicht nur meist fußlose Walzenbecher, von denen einige im Historischen Museum von Moskau verwahrt werden, sondern auch umstrickte Flaschen (Abb. 332), deren Schmuckmotive bereits in die Volkskunst überleiten.




Abb. 532. Perlumstrickte Flasche, Petersburg, 19. Jahrhundert Mitte. (Sammlung Pazaurek.)

Die Bauernkunst, und zwar nicht allein in den slavischen Ländern, war es auch, die noch über die Mitte des 19. Jahrhunderts die Glasperlenarbeiten nicht ohne Geschmack weiter pflegte, als man bei den Liebhaberarbeiten immer mehr die Verbindung mit dem Buchbinder und Lederarbeiter suchte und als gar die Perlenstickerei auf perforiertem Kartonpapier die frühere Strickerei verdrängte. Bessere umstrickte Glasbecher aber hat die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr hervorgebracht.

„Souvenir de Maria Bittner“; unter den perlenumstrickten, meist Wiener Bechern der Sammlung Pazaurek trägt einer neben Vergißmeinnichtdekor den Namen „Theresia Tscheka“ (in schwarz); ein Becher der Auktion E. Herzfelder I (Wien, L. Schidlof; April 1921) Nr. 563 den Namen „Cäcilia Juvilke“ (im Katalog unrichtig als „Perlenstickerei“ bezeichnet, ebenso bei Nr. 642 desselben Katalogs); das Glas steht heute in der Sammlung Leopold Stiasny in Wien, der noch mehrere andere perlenumstrickte Becher, darunter auch ein derbes Walzenglas mit „Hochschätzung Franz Mair“ besitzt. — Solche Namen sind natürlich nicht Signaturen der Strickerinnen, sondern gehören nur zu ihrem Freundeskreis oder zu dem ihrer Auftraggeber.

# Sonstige Glasarbeiten.

Um alles, was die Empire- und Biedermeierzeit auf dem Glasgebiete sonst geschaffen, ja nur um alles Gute davon behandeln zu können, müßte der Umfang dieses Buches um ein Mehrfaches anschwellen. Es war daher angezeigt, nicht nur alles Nutz- und Gebrauchsglas vollständig auszuscheiden, sondern sogar drei große Gruppen, deren Interessen sich mit denen der Hohlglasveredlung nur wenig berühren und die bereits ihre eigene, wenn auch zum Teil ebenfalls sehr verbesserungsbedürftige Literatur besitzen, nicht in unsere Betrachtungen einzubeziehen, nämlich: zunächst die Tafelglas- und Spiegelfabrikation, so sehr diese namentlich durch den Wettstreit zwischen Frankreich und Belgien gerade in der genannten Zeit zu technischen Höchstleistungen emporgeführt worden ist, aber auch ganze Saalwände (wie mehrfach im Palais von Zarskoje Sselo) machen zu sollen glaubte, nebst der Tafelglasmalerei, die im gleichen Zeitraum vom bescheidenen Glasgemälde den Weg zu den großartigsten, verbleiten Kathedralfenstern in mittelalterlicher Art zurückgefunden hat; zweitens das große Gebiet der Kronleuchterfabrikation, das nicht nur die alten Hängekronen mit den verschiedenartigen Prismen, „Birneln“ und sonstigen Anhängseln unter Beihilfe der Metallindustrie weiterführt, sondern auch den nun ganz neu auftauchenden Fragen einer im 19. Jahrhundert wie nie vorher sich ändernden Beleuchtungstechnik gerecht zu werden trachtet und in der vormärzlichen Zeit zunächst mit mächtigen Girandolen, aber auch mit Lampenvasen, Lampenkugeln oder Lampenglocken wie mit allerlei gläsernen Hängeampeln den Anfang macht; und schließlich drittens das weite Gebiet der Glaskurzwaren[1]) mit den unendlich abwechslungsreichen Perlen, Knöpfen, Glasschmucksachen und zahllosen ähnlichen Erzeugnissen, die (halb Glasraffinerie, halb Gürtlerarbeit) sich — ebenfalls im 19. Jahrhundert — immer mehr in der nordböhmischen Stadt Gablonz einen Weltmittelpunkt schaffen. So verlockend es wäre, diese drei Gebiete, deren Behandlung bisher vornehmlich vom technischen oder kommerziellen Standpunkte erfolgte, auch einmal aus dem Gesichtswinkel der Ästhetik und Kunstgeschichte zu betrachten, so ist dies leider im Rahmen dieses Buches undurchführbar.

Aber auch sonst wird man sich in diesem Abschnitt vorwiegend auf Andeutungen beschränken müssen, um nur wenigstens ein ungefähres Gesamtbild der geradezu staunenswerten Mannigfaltigkeit der Glasverarbeitung in der Empire- und Biedermeierzeit zu erhalten und die Summe der ganzen Leistungsfähigkeit, die vorwiegend in technischer Beziehung von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgreich fortgesetzt wurde, überblicken zu können.

Auf der ersten Pariser Weltausstellung von 1855[2]) stand u. a. ein lebensgroßer, aus allerhand Glasbestandteilen zusammengesetzter Löwe; der Prinz, der die naheliegende Frage stellte, wozu er diene, erhielt die Antwort: Nur um zu zeigen, was sich von Glas alles machen lasse! Ein solches gewiß einprägsames und doch recht problematisches Schaustück, das nur vom Standpunkt der Reklame, nicht der Kunst gewertet werden kann, wäre auch einige Jahrzehnte früher möglich gewesen und hätte doch nur hunderterlei Kleinigkeiten beliebig vereinigt, während erst die großen Ausstellungen von 1900 in Paris oder — in künstlerischer Durchführung — 1914 in Köln Häuser aus Glas erstehen ließen, die mit ihrem Inhalt auch nur verschwindende Teile dessen vorführten, „was sich von Glas alles machen lasse“.

[1]) Vgl. Dr. Max v. Tayenthal: Die Gablonzer Industrie (Tübingen, 1900) und Karl R. Fischer: Beiträge zur Geschichte der Gablonzer Glas- und Schmuckindustrie (Gablonz, 1912), wo die ältere Literatur genannt wird.

[2]) Vgl. Viebahn und Schubarth: Amtlicher Bericht über diese Ausstellung S. 453.

Daß man von den seit dem 19. Jahrhundert ein Hauptkontingent der ganzen Glaserzeugung ausmachenden Flaschen, in denen das unentfärbte mittelalterliche Waldglas weiterlebt, nicht viel Aufhebens machen kann, liegt auf der Hand; dasselbe ist vom gewöhnlichen Gebrauchs- und Wirtschaftsglas aller Art zu sagen. Aber schon die gleichzeitig emporgeblühte Gruppe aller Glasgefäße und -geräte für chemische und technische Zwecke, der gewaltige, auf der Entwicklung des Linsenschliffs fußende Aufschwung der ganzen optischen Industrie soll wenigstens nicht ganz unerwähnt bleiben. Allerdings hat man gerade in der Biedermeierzeit für alle wissenschaftlichen oder nüchternen Gebrauchszwecke — vorwiegend unter dem Einflusse des puritanischen England — an Stelle älterer Verschönerungstendenzen, die uns z. B. in früheren Zeiten manche nett bemalten Apothekergefäße oder selbst geschnittene Schusterkugeln bescherten, die beste und einfachste, möglichst schmucklose Gebrauchsform gesetzt. Und doch gibt es z. B. noch manche Barometer und Thermometer, die wie im 18. Jahrhundert eine künstlerisch gestaltete Umgebung in Hinterglasradierung erhalten haben. — Für akustische Zwecke scheidet — wenn man von den, mitunter sehr nett metallmontierten, gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts in allen möglichen Farben gehaltenen Tischglocken absieht — das Glas immer mehr aus; Hörner oder Flöten aus Glas, die schon früher nur auf vereinzelte Versuche oder Scherze beschränkt waren, werden kaum noch gemacht, und auch die gegen Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebte Franklinsche Glasharmonika[1]) mit den abgestimmten, auf einer gemeinsamen Eisenachse drehbaren Glasglocken ist aus der Mode gekommen, während sich die Glasstabklaviere von F. Chladni („Euphon", „Clavicylinder), die dieser 1811 an den Turiner Harfenmacher Cancone verkaufte[2]), ebensowenig einzubürgern vermochten, wie ihre Vorgänger („Melodion", „Chalyssonans") des Mechanikers Dietz in Emmerich[3]).

Von den verschiedenen Hausgebrauchsgegenständen sei unter den einfachen, hie und da in Volkskunstmuseen anzutreffenden Buttermaschinen auch ein elegantes Exemplar in schwarzem Dreisäulengestell aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts im Gewerbe- und Handelsmuseum von Warschau genannt; solche Stücke waren namentlich in England beliebt[4]); Uhrgewichte namentlich für Schwarzwälder Uhren (z. B. im Museum von Freiburg i. B. oder in der Sammlung Pazaurek) sind aus opakem Farbenglas, auch mit gekämmter Fadenverzierung, nicht selten. Damit verwandt sind wohl auch die Jacquard-Gewichte und Fadenleiter, die die württembergische Glasfabrik von Rominger & Günther in Orlach bei Mainhardt neben Eiern, Schreibtafeln usw. 1854 in München (Nr. 343—6675) ausstellt. Auch Stopfpilze werden in der Biedermeierzeit aus Glas gemacht (einfache Exemplare aus Mähren sind im Wiener Völkerkundemuseum zu sehen, ein reicheres Stück aus Beinglas mit Kobaltfäden im Historischen Museum von Frankfurt a. M.). — Ringförmige Netzschälchen für Spinnräder, auch solche mit anhängenden Ringen, sind nicht selten; es gibt sogar Fingerhüte aus Glas (Kunstgewerbemuseum in Dresden) sowie aus Bergkrystall (Brüssel, Mus. cinquant.) und krystallene, mit Email- und Goldmontierung geschmückte Navetten für Schiffchenspitzenarbeit (Paris, Musée des arts décoratifs).

[1]) Wenzel Klemm in Kreibitz (um 1788) war einer der letzten guten Konstrukteure dieser Instrumente von 30—40 Glocken, die er um 15—20 Dukaten verkaufte (Dlabacž: Künstlerlexikon für Böhmen, II., S. 69), ebenso J. G. Greiner in Lauscha, J. A. Schmittbauer in Karlsruhe oder der Görlitzer Stadtorganist Nicolai. — Aber Dinglers Polytechnisches Journal XXXIV, S. 156 nennt noch 1829 einen Epigonen namens Tait in London, der Glasharmoniken in Gestalt kleiner Schreibtische mit $2^1/_2$ Oktaven Umfang baute.

[2]) Katalog der Heyerschen Musikinstrumentensammlung in Köln (1913), S. 62.

[3]) Meusels Teutsches Künstlerlexikon, I., 168.

[4]) Dinglers Polytechnisches Journal XXX, 4., zitiert von Keeß und Blumenbach (System. Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen, II, Wien 1830, S. 660), die die dazu gehörigen eleganten Gestelle des Wiener Galanteriedrechslers Demel erwähnen.

Gläserne Ostereier (z. B. im Schlesischen Museum von Breslau) sind schon dem 18. Jahrhundert geläufig gewesen; die innigeren Beziehungen zu Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts machten sie nun recht volkstümlich; in der spätesten Zeit hat z. B. Harrachsdorf auch bewußt slavische Motive auf geschnittenen Glaseiern verwendet.

Daß das männliche Lieblingsgerät der Biedermeierzeit, die Tabakspfeife, auch aus Glas hergestellt wurde, so wenig sich dies Material dafür auch eignen mochte, ist selbstverständlich. Man beschränkte sich aber nicht nur auf Kopf und Wassersack — z. B. aus Krystallglas mit Steinelschliff oder aus rubiniertem Schliffglas mit geschnittenen Ornamenten, wie in der Sammlung Pazaurek —, sondern glaubt sogar auch noch die Röhre und Mundspitze aus Glas, vorwiegend Farbenglas oder wenigstens mit Farbenfäden durchzogenem, gekniffenem Glas machen zu dürfen; eine Uranglaspfeife bewahrt die Lannasammlung des Prager Kunstgewerbemuseums, verschiedene Exemplare besonders die schweizerischen Museen, wie die in Zürich oder Bern (Sammlung Wattenwyl im Historischen Museum). Häufiger und zweckmäßiger sind die verschiedenen kreisrunden oder rechteckigen Briefbeschwerer aus Glas, die sich zu den beliebtesten Geschenk- und Fremdenindustrieartikeln der Biedermeierzeit herausbilden; nur die wenigsten von ihnen — spätere Stücke von Alabasterglas mit zarter figürlicher oder Blumenmalerei — sind erfreulich; meist ist es kurante Handelsware mit einer recht schematisch geschnittenen Ansicht aus einem Badeort, einem ebensolchen Namenszug, Emblemen (wie Freimaurerzeichen) usw. mit einer aufdringlichen Rubinierung, Metall- oder Lackfolie, ja auch nur der Kopf irgendeiner Berühmtheit in Pressung. Aber wenn dann um die Mitte des 19. Jahrhunderts aus irgendeiner neuen „Idee" schließlich eine „witzige" Attrappe wird oder wenn möglichst viel „Kunst" auf so ein Ding verschwendet wird, kommt selten etwas Gutes heraus; recht charakteristisch ist z. B. der Briefbeschwerer in Gebetbuchform aus schwarzem Glas mit aufgeklebtem, mit S. Johannes Nep. bemalten Porzellanmedaillon, Goldarabesken und aufgeklebten blauen und grünen Glassteinchen im Städtischen Museum zu Prag. — Neben ordinären Schreibtafeln gibt es auch zarte Notizblätter aus Glas mit Hinterglasmalerei in Goldmontierung im Etui (z. B. im Besitze des Grafen Thun-Hohenstein in Prag-Tetschen, auf der Prager Landesausstellung von 1891; Katalog S. 279). Selbst Neujahrskarten sind ausnahmsweise aus Glas gemacht worden; die von Kothgasser sind bereits erwähnt worden; die Spezialsammlung Dr. A. Figdor in Wien enthält zwei andere Exemplare, ein einfaches von türkisblauem Glase von 1801 und ein späteres, feiner ausgeführtes in gelbgeätztem Glase mit Sprüchen. — Petschafte aus Glas sind dagegen keine Seltenheit; die meisten — entweder aus Farbenglas oder wenigstens mit Farbenfäden durchzogen — sind nicht montiert, sondern bilden ein geschliffenes Ganzes von Griff und Siegelplatte, in die ein schlichter Wappengraveur Wappen oder Namensbuchstaben, mitunter auch ein guter Edelstein- oder Glasschneider reichere Darstellungen, selbst Figuren, in Intaglioart anbrachte. Diesen kleinen „Petschierstöckeln" stehen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch kompliziertere, metallmontierte gegenüber, in die entweder auswechselbare Siegelplatten — z. B. mit Emblemen oder Devisen für die einzelnen Wochentage u. dgl. — eingefügt werden konnten, die in einem gemeinsamen Etui untergebracht sind, oder aber die ebenfalls messingmontierten Rad- oder Rollenpetschafte, die jedoch, da sie sich beim Gebrauch nicht bewährten, bald wieder verschwanden. — Auch gläserne Schreibfedern, die in der Zeit, als die Stahlfeder den alten Gänsekiel abzulösen sich anschickte, entstanden, konnten sich nicht behaupten; Boullard in Villeneuve-l'Archévêque (Yonne) war mit zwei Exemplaren auf der Pariser Ausstellung von 1839[1]) als Erfinder aufgetreten und hatte u. a. in Angelo

[1]) Brongniart und Riocreux a. a. O. S. 353 und 386.

Giacomuzzi in Venedig (Wiener Gewerbeausstellung von 1845) einen Nachfolger gefunden. — Noch weniger gelang der (allerdings erst spätere) Versuch, durch gläserne Typen für den Buchdruck die Bleilegierungen zu verdrängen, während die Herstellung geschliffener Glasbuchstaben für Firmenschilder wenigstens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine reiche Ausgestaltung erfuhr. — Allerlei Griffe und Knöpfe aus Glas, und zwar Klingelzug-Handhaben (vgl. Abb. 320) und -Ringe wie auch Knöpfe für Türen, Schubladen usw. (vgl. Abb. 318 und 319), sollen auch nicht vergessen werden. — Daß sich das Glas auch der großen Tierliebhaberei der Biedermeierzeit in verschiedenen Formen zur Verfügung stellte, war naheliegend. Allerlei Fisch- und Aquariumgläser, auch mit transparenter Bemalung (sogar mit Landschaftsmotiven!) waren beliebt. Ja sogar gläserne Vogelkäfige, die z. B. der Mainzer Karl Marchisio auf der Mainzer Industrieausstellung von 1842 (Nr. 523) vorführt, kamen vorübergehend, wenn auch kaum zur Freude ihrer Bewohner, in Mode. Die gewöhnliche Form solcher, meist nur noch in zerbrochenem Zustand erhaltener Käfige ist die eines Zylinders mit einem Aufhängering auf dem Dach; vier feste Farbenglasstäbe (z. B. von Uranglas) halten Dach und kreisrunde Bodenplatte zusammen, während die dazwischen stehenden schwächeren Glasstäbe, z. B. aus Alabasterglas, einzeln nach oben herausgeschoben werden können, wenn man ins Innere des Käfigs gelangen will. Und zur Forellenzucht wurden dünne Glasstäbe z. B. von F. Pohl 1855 in Schreiberhau auch herangezogen. Sogar gläserne Froschleitern (z. B. im Schlesischen Museum in Breslau oder in der Sammlung O. Winterhelt in Miltenberg a. M.) wurden damals hergestellt. —

Mit dieser Vogel- und Froschperspektive, die die Grenzen der Glasverwendung mehr andeutet als erkennen läßt, seien diese Betrachtungen über das Empire- und Biedermeierglas abgeschlossen. Gewiß haben vorangegangene Perioden in der einen oder anderen Hinsicht Wertvolleres geschaffen als eine Zeit, deren Stilwille ängstlich zwischen verschiedenen Polen pendelte; an Vielseitigkeit und nicht allein quantitativer bewußter Energie braucht sie nicht leicht einen Vergleich zu scheuen; sie hat uns zahllose Werke hinterlassen, die die meisten gleichzeitigen Äußerungen aus anderen Stoffgruppen nicht unwesentlich überragen und ohne deren nähere Kenntnis man das kunstgewerbliche Gesamtniveau jener Tage nur sehr unvollkommen abzuwägen vermöchte. — Und die besten Stücke jener Tage können auch unserer Zeit eine reiche Quelle von Anregungen erschließen, damit wir, von einer ähnlichen liebevollen Hingabe an die Arbeit, wie wir dies etwa bei Mildner oder Bimann gesehen haben, beseelt oder von einer ähnlichen Energie geleitet, wie sie Unternehmungen von Egermann oder später Lobmayr, von Neuwelt oder Josephinenhütte zur schönsten Blüte emporführte, das fortsetzen und vollenden, was unsere Voreltern so hoffnungsvoll angebahnt haben.

# Verzeichnis der Abbildungen.

## A. Farbentafeln.



## B. Textbilder.

# Register

angefertigt von der Verlagshandlung. Nicht berücksichtigt sind im Register alle Personen- und Ortsnamen, die sich auf Darstellungen auf Gläsern selbst bezeichnen. Bei den Ortsnamen sind ferner alle Ausstellungen nicht mit aufgenommen.

## 1. Namensregister.

## 2. Ortsregister.

# 3. Verzeichnis der öffentlichen Sammlungen und Schlösser.

## 4. Verzeichnis der privaten Sammlungen und Auktionen.



